

ISSN 0371-4284

СВЕТЛОЕ ФОТО 8710

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР



«Лицом к лицу» в Москве



Созданная в прошлом году советско-американская фотовыставка из лучших фотографий современных авторов (по сто работ от каждой страны) имеет своей целью поближе познакомиться друг с другом жителями двух великих держав. Двести фотоснимков экспозиции рассказывают о природе, быте и нравах людей, об их отношении к самым острым, самым насущным проблемам современного мира, среди которых главная — проблема борьбы за мир, против ядерного безумия. Выставка создавалась под эгидой ООН и после экспонирования в Америке прибыла в Москву. Торжественное открытие состоялось в Доме дружбы с народами зарубежных стран. На церемонии присутствовали авторы-составители экспозиции, приглашенные гости и представители Московской фотообщественности. Выставке «Лицом к лицу» будет показана также и в других городах.

Вести из Берлина

В Берлине, отмечавшем свое 750-летие, прошла международная фотовыставка под девизом «Моя лучшая фотография — Бер-



лину». Из множества снимков, присланных из сорока трех стран четырех континентов в столицу Германской Демократической Республики, жюри отобрало 625 работ 268 авторов. Выставка явилась широкой панорамой жизни на нашей планете; здесь были представлены портреты, экзотические ландшафты, политические репортажи. Многие снимки посвящены борьбе за мир, борьбе против социальной и экономической несправедливости. Экспозиция в целом — свидетельство теплых чувств ее авторов к Берлину и берлинцам. Среди победителей юбилейной фотовыставки — две советских фотографии: Б. Долматовский — 2-й приз и А. Иоллис — 3-й приз. Мы воспроизвели одну из премированных работ — Б. Долматовский «Освободитель».

Фестиваль в Киргизии

В рамках II Всесоюзного фестиваля народного творчества в столице Киргизской ССР, городе Фрунзе, прошел смотр фотографий, сделанных учащимися и инженерию-преподавательским составом профессионально-технических училищ. По условиям конкурса от каждой союзной республики было выставлено по 15 работ, отражающих взгляд их авторов на мир. Госкомитет по профтехобразованию Киргизской ССР, как гостеприимный хозяин смотра, старался организовать его как можно лучше, но не все было в его силах — из-за административной неразпорядительности на местах отсутствовали коллекции РСФСР и Казахстана. Программа смотра предусматривала не только фотовыставку, но и посещение его участниками музеев, концертов, знакомство с профтехучилищами города. Был проведен и фотоконкурс. В нем участвовали работы, сделанные в самом городе и в удивительно красивом горном ущелье Ала-Арча, расположенном на высоте более двух километров. Участники фотоконкурса целую ночь печатали свои снимки и утром предъявили их на суд жюри, состоявшего из представите-

лей Госкомитета по профтехобразованию, жюриала «Советское фото», профессиональных фотографов и бильяредакторов. Первое место на смотре было присуждено коллекции Литовской ССР, отличающейся разнообразием тематики и высоким техническим мастерством. На втором месте — экспозиция Латвии. Третье — поделили Армения и Эстония. Абсолютного победителя в индивидуальном соревновании не определяли, но кроме командных наград участники смотра получили еще и десять индивидуальных призов. Победителем фотоконкурса стал фотограф из Армении А. Мурадханян, мастер производственного обучения СПТУ-25 города Еревана.

Творчество молодых



В Доме дружбы с народами зарубежных стран состоялась выставка работ молодых фотожурналистов. В экспозиции были представлены снимки 37 молодых фоторепортеров столицы, работающих в газетах, издательствах и информационных агентствах. Выставка показала уровень мастерства и гражданской зрелости фотографической молодежи и является первым шагом недавно созданного совета молодых журналистов Москвы. Экспозиция уже побывала в ГДР и Польше и вызвала там большой интерес как у профессионалов, так и у всех, кто интересуется жизнью нашей страны, процессами, происходящими в нашем обществе сегодня.

НА СНИМКАХ:

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР ЖУРНАЛА «СОВЕТСКОЕ ФОТО» О. В. СУСЛОВА ОТКРЫВАЕТ В МОСКВЕ ВЫСТАВКУ «ЛИЦОМ К ЛИЦУ»

Б. ДОЛМАТОВСКИЙ ОСВОБОДИТЕЛЬ

ПЛАКАТ ВЫСТАВКИ МОЛОДЫХ ФОТОЖУРНАЛИСТОВ

Пушкину посвящается

В канун празднования дня рождения А. С. Пушкина в Центральном выставочном зале столицы открылась юбилейная выставка «Пушкин и память поколений». Экспонаты многих музеев, архивов и частных коллекций составили обширную экспозицию, значительное место в которой заняли фотографии. Искусство саатописа представлено работами известных советских фотомастеров: серий В. Ахлмова «Поклонение Пушкину», триптихом В. Богданова «Весны я не люблю...», пейзажами И. Зотина и А. Хрупова «Михайловское», сериями П. Кривонова «Чарная речка, 1987 г.» и Ю. Росте «Возвращение на Мойку», фотопозмой В. Соборникова «Душа в заветной пире». Обширная программа концертов, литературных вечеров, лекций и встреч с ведущими мастерами культуры дополнила экспозицию.

В кадре — город

В столичном Доме культуры «Новогор» — резиденции старейшего московского фотоклуба с тем же названием состоялась выставка члена клуба Анатолия Болдина под названием «Городские мотивы». А. Болдин — признанный мастер московского пейзажа. Его острый взгляд извлекает из окружающего нас мира то, что потом становится основой паракласической фотографии.

Дар мастера

Известный советский фотограф Антанас Суткус после закрытия выставки своих работ «Болгарские впечатления» в городе Велико-Тырнова подарил ее жителям города. Болгарские фотолюбители получили коллекцию снимков, отражающих красоту природы их страны, людей, ее населяющих, памятники истории и культуры. А. Суткус много раз посещал Болгарию, что помогло ему создать тематический цикл, высоко оцененный посетителями выставки. Дар фотомастера — знак признательности и уважения к болгарским друзьям.



СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

ОКТАБРЬ 1987

Главный редактор
СУСЛОВА О. В.

Редакция:
АНЦЕВ В. Г.
ВАРТАНОВ А. С.
КОПОСОВ Г. В.
КРИВОНОСОВ Ю. М.
ЛЕОНТЬЕВ М. А.
ОГАНОВ Г. С.
ПАРЛАШКЕВИЧ Н. О.
(ответственный
секретарь)
ПЕСКОВ В. М.
РАХМАНОВ Н. Н.
ЧУДАКОВ Г. М.
(заместитель
главного редактора)
ШЕРСТЕННИКОВ Л. Н.

Художник
МАРКАРОВА И. П.

**Художественный
редактор**
АВДЕЕВА Н. Н.

Адрес редакции:
101878, ГСП, Москва, Центр
М. Лубянина, 16

Телефоны:
за. редакцией
925-10-07
секретариат
924-53-44
отдел фотожурналистики
925-10-14
отдел фотоискусства
и фотолубительского
творчества
925-10-15
отдел истории
и теории фотографии
924-82-14
отдел техники
925-10-13
отдел писем
925-10-09

А 09144
сдано в набор 21.07.87 г.
подп. в печать 26.08.87 г.
формат 60×90^{1/8}
6,75 печ. л.+0,5 обл.
учетно-издат. листов 10,57
заказ 970
тираж 245 000
цена 70 коп.

Ордена Трудового
Красного Знамени
Московская
типография № 2
Союзполиграфпрома
при Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли.
129301, Москва,
проспект Мира, 105

ИЗДАЕТСЯ С АПРЕЛЯ 1926 г.

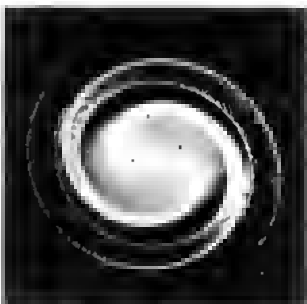
В НОМЕРЕ:

ФОТОПУБЛИЦИСТИКА	2 Р. Денисова «Сибирь» идет и полюсу... 8 А. Орлов Парашютисты 16 Э. Белова В контексте и вне его
В ФОТОСЕКЦИЯХ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ	7 Ю. Трубинов На путях перестройки
ФОТОТВОРЧЕСТВО	10 Н. Парлашкевич Вглядываясь в лица 20 Л. Клодт Фотография люкс графина
ФОТОТЕОРИЯ	18 Н. Хренов Необходима реконструкция истории фотографии
ФОТОЛЮБИТЕЛЬСТВО	24 М. Леонтьев Соло в два голоса 25 Р. Крупинов Народный университет фотоискусства 26 М. Алексеев Если сравнивать... 36 Фотоюниор
ФОТОКОНКУРСЫ	30 «В мире животных» 46 Н. Еремченко «Интерпрессфото-87» в Иране
ФОТОДЕБЮТ	32 Э. Трески «Кусок жизни»
РЕТРОФОТО	38 В. Рунге, В. Борисова Из фотолетописи послевоенных лет
ФОТОТЕХНИКА	40 Е. Субботин Особенности фотокамеры «Киев-19» 41 Известия зарубежной техники 42 Конкурс «10000 технических идей» 43 Фотоаппаратура — высокое качество 44 М. Ляхова Сменные фотообъективы 45 Т. Мосина Цветные технические диапозитивы

НА ОБЛОЖКЕ:



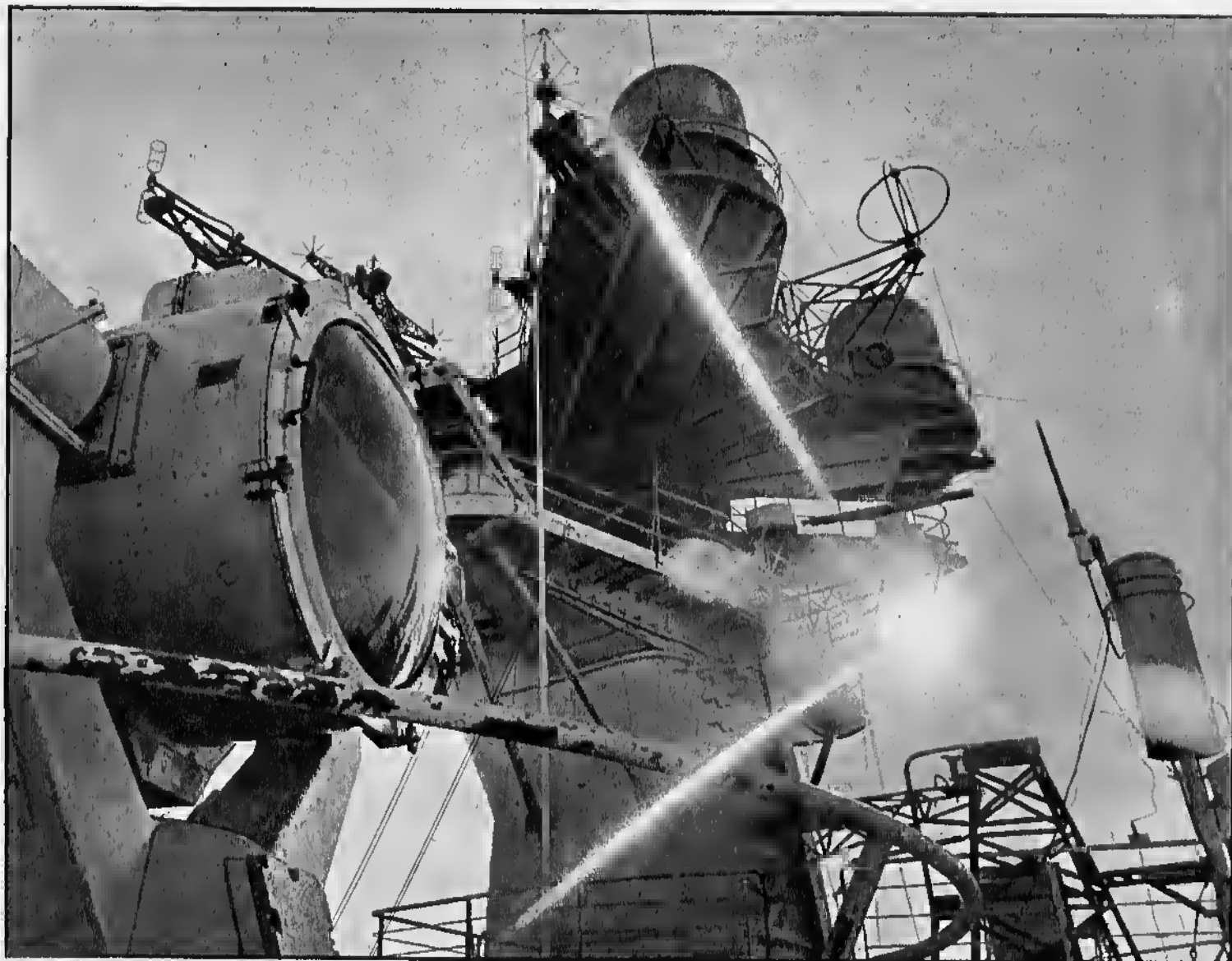
ВЛАДИМИР БОРИСОВ
(СВЕРДЛОВСК)
НОКТЮРН



МИЛАН ИНШ
(ЧССР)
СВЕТОВОЙ СЛЕД

Роман Денисов «Сибирь» идет к полюсу...

Фотокорреспондент ТАСС



В своей обычной жизни мы привыкли думать, что лед белый. А он зеленый, голубой, коричневатый, ну и снежно-белый, конечно. Я видел это своими глазами, убедился в разнообразии его цвета и оттенков во время недавнего похода атомного ледокола «Сибирь» к Северному полюсу. Сорок суток шел он через Арктику, сквозь сплошные льды толщиной от двух до шести с половиной метров. Научно-практическая экспедиция на борту «Сибирь» имела своим заданием эвакуацию дрейфующей в арктическом районе станции «Северный полюс-27», научные наблюдения и высадку новой СП под номером 29. Экспедиции предстояло многое выяснить. Ведь по-

следний раз (он же и первый) дрейфующую станцию снимали ледоколом полвека назад. Это была «СП-1» — палантинская. С тех пор подобной операции не проводилось. Впервые на борту мощного атомного ледокола работал и такой многочисленный отряд исследователей — более ста ученых различных специальностей. И впервые в истории арктического мореплавания ледокол шел в высокие широты в начале мая — это был смелый эксперимент в практике судоходства во льдах. На ледоколе действовал мощный корреспондентский корпус: были представлены ТАСС и АПН, газеты «Известия», «Правда», «Комсомольская прес-

да», журналы «Огонек» и «Морской флот». Одних только снимающих фото, теле- и кинорепортеров — двенадцать. С огромным удовольствием вспоминаю сейчас бессонные ночи, напряженные дежурства в ожидании требуемой для задуманного кадра ситуации, каждодневные беспокойства — как бы чего не упустили! Слов нет, когда участвуешь в таком рейсе, находясь на борту огромного ледокола, грех жаловаться на нехватку сюжетов. Но тут есть свои весьма своеобразные трудности: на судне сотни отсеков и скрытых от глаз мест. В каждом из них идет своя обычная жизнь — морская работа. И нам приходилось все

время «циркулировать» по ледоколу, искать в этой обычности нечто такое, что вызвало бы интерес у людей, которым предназначены наши репортажи, помогло им лучше понять, что здесь происходило. И раз, и два, и три, и десять раз надо побывать не на мостике, в машинном отделении, не на палубе и во множестве других мест, чтобы снять тот «единственный и неповторимый» кадр. Разумеется, каждый из нас искал что-то свое. Информация, фотоочерк, фоторепортаж, кадры для обложки и даже рекламные снимки — в каких только жанрах не работали фотокорреспонденты, аккредитованные на ледоколе «Сибирь». Характеры

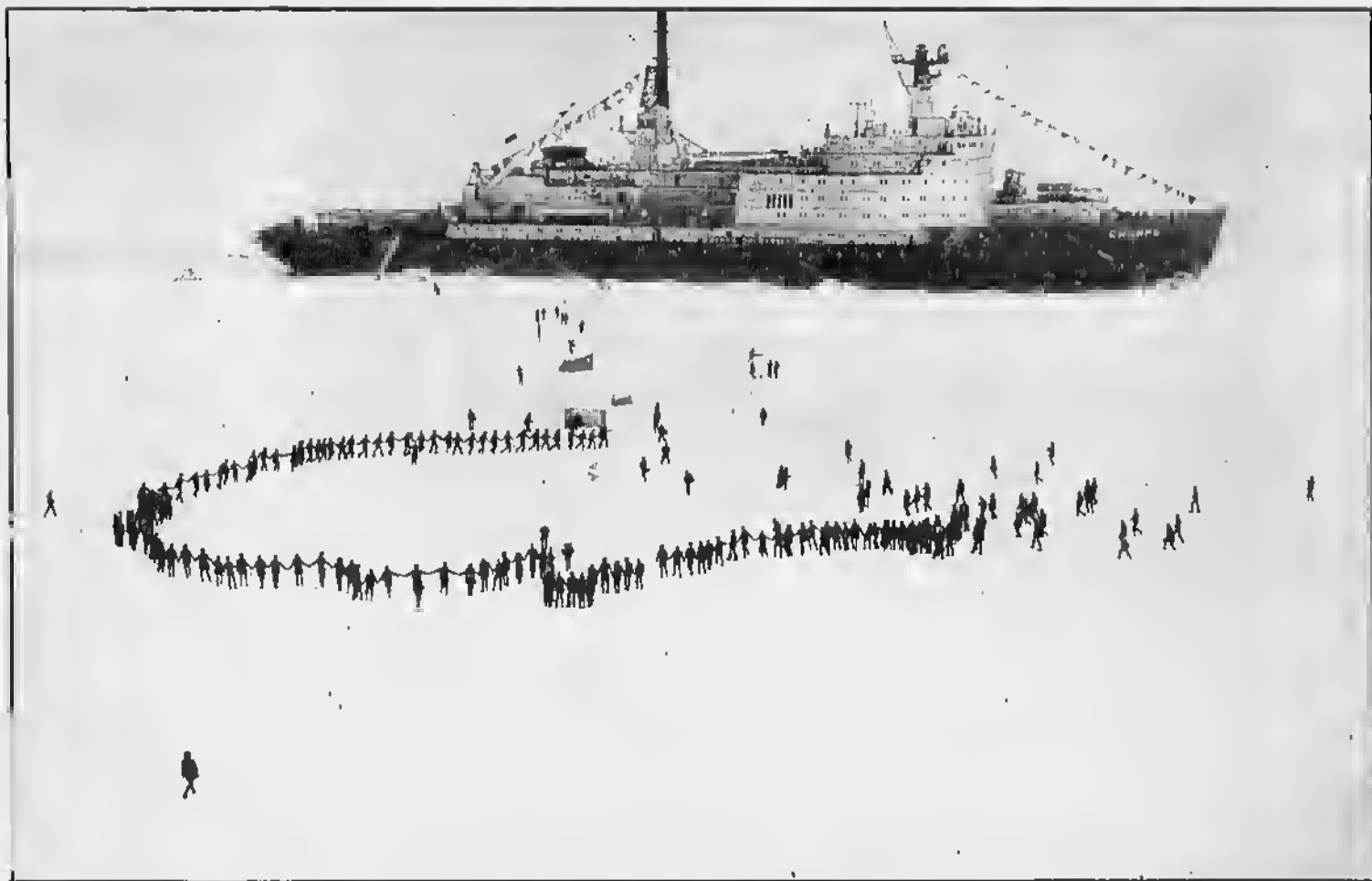


ФОТО РОМАНА ДЕНИСОВА

К ПОЛЮСУ









На путях перестройки

авторов, доброжелательность и творческое соприкосновение ощущались буквально на каждом шагу. Работать в такой обстановке было и легко, и сложно. Легко — потому, что это была настоящая репортерская работа: наблюдать за участниками экспедиции и ситуациями, часто весьма напряженными, в которых они действовали. А сложность была в том, что ты постоянно испытывал на себе влияние творческого соперника или союзника, несмотря на обилие сюжетов, был ограничен территориально. Имелись поэтому репортеры стремительно сбегали по трапу, как только представлялась возможность сойти на лед, или спешили к вертолету, чтобы подняться в воздух. Только в этих случаях мы могли снять ледокол со стороны — со льда, с воды или с высоты — так было, когда мы пришли на «СП-27», при достижении ледоколом Северного полюса, во время коротких остановок для научных наблюдений. Подобных моментов за время экспедиции оказалось не так уж и много. Но именно тогда мы сдвинули значительно большее количество кадров, чем во время самого плавания. Хочу сказать несколько слов и о деталях чисто технических. Снимать в Арктике мне приходилось много раз. Казалось бы, все известно: экспозиция, поправки при съемке из цвет, на тип пленки и так далее. Но каждый раз приходилось искать новые решения, экспериментировать, подбирая различные фильтры, высадки, угадывать невидимые глазу световые эффекты, которые может передать только пленка. Я еще раз убедился, что самым лучшим проявителем для черно-белых пленок, экранированных в этих широтах, был и остается Д-76. Он снимает контраст, смягчает детали, снятые при ярком солнце, выравнивает перепад освещенности различных объектов. Закончился на Севере полярный день. Сейчас, когда в Москву пришла осень, в Арктике уже летует зима. Где-то там снова несет свою обычную полярную вихрь — прокладывает по льдам караваны судов — атомный ледокол «Сибирь». А тот его осенний рай, в котором мы принимали участие, сохранится в нашей памяти и на наших снимках как еще одна глава летописи освоения Северного Ледовитого океана.

Своеобразие работы фотосекции отделения Союза журналистов Белгородчины видится прежде всего в том, что она осуществляет свою творческую деятельность при серьезной поддержке «с флангов» — с одной стороны, ей помогает сектор печати областного комитета партии, который возглавляет Е. Дубравный, а с другой, — областная журналистская организация и ее фотостудия «Журналист». По инициативе сектора почти создана зональная школа повышения журналистского мастерства, в которой занимаются и фотокорреспонденты — здесь они получают теоретическую подготовку. Для совершенствования практических навыков планируется организовать стажировку фотокорреспондентов «крайних» при редакции областной газеты. Это тем более важно, что положение с подготовкой и переподготовкой фотожурналистов районного звена пока оставляет желать лучшего. Правда, при редакции некоторых белгородских районных газет действуют довольно сильные фотоклубы, что дает возможность фотосекции через них шире приобщать фотолюбителей к сотрудничеству с прессой. Важно только, чтобы помощь клубам была не эпизодической, а регулярной, ашла одной из составляющих в работу секции. Фотостудия «Журналист» специализируется главным образом в области публицистики, ведет большую пропагандистскую работу средствами фотографии: выполняет заказы партийных и советских организаций на всякого рода альбомы и фотоподборки. Важное направление в деятельности студии — подготовка переданных выставок. Для них идея удачная форма — тридцать монтажных листов, вмещающих более сотни фотографий. Такие выставки охотно приобретают предприятия области для наглядной агитации. По заявкам органов народного образования студия работает над информационно-агитационными фоторассказами об истории, революционных и трудовых традициях Белгородчины. Прибыль, получаемая «Журналистом», идет на проведение творческих мероприятий областной журналистской организации и, разумеется, фотосекции. Кроме того, студия помогает ей в подготовке выставок, проведении занятий и семинаров, осуществляет печать снимков отдельных авторов, в том числе и фото-

любителей, желающих сотрудничать в газетах. Фотосекция — это, в принципе, все те, кто работает в фотожурналистике, но ее организующим центром является, как и везде, группа энтузиастов — наиболее активных фотографов — это председатель секции фотокорреспондент областной газеты «Белгородская правда» Ю. Коренько, редактор фотостудии «Журналист» А. Лукьянов, фотомастера В. Соборин, А. Бурбо, председатель фотоклуба «Белогорье» Б. Ечки. Одна из главных форм учебной работы — семинары фотожурналистов, которые проводятся дважды в год. На этих семинарах анализируются работы фотокорреспондентов, идет обмен опытом — так сказать, взаимное обучение, обсуждается «фотографическое лицо» газет, отбираются работы на фотовыставки. Кстати сказать, фотосекция уделяет большое внимание организации и проведению тематических выставок, видя в них возможность «массирования» показа уровня фотожурналистики всей области в целом и каждого фотографа в отдельности. Одна из значительных экспозиций нынешнего года была посвящена юбилею «Белгородской правды», особое внимание обращено на подготовку выставок к 70-летию Великого Октября. Постоянно проходят авторские выставки и выставки фотоклубов — недавно свою коллекцию экспонировал клуб «Понск» из города Шебекино. Еще одно направление выставочной деятельности фотосекции — выставки-отчеты коллег, побывавших в дальних странах — и за рубежом, и в родной стране. Сейчас такие экспозиции готовятся сразу несколько фотографов, что позволяет надеяться, что подобные творческие отчеты станут регулярными: репортеры — народ непоседливый... По инициативе фотосекции были организованы выставки и при редакциях районных газет в городах Алексеевка и Губкин, туда выезжали Ю. Коренько и А. Лукьянов, провели там семинары местных фотографов и отобрали работы на областную выставку. Также были изучены возможности сотрудничества фотолюбителей со студией «Журналист». Когда впервые в истории Белгорода праздновался «День города», в его центре была развешена необычная экспозиция — на бульваре с помощью подручных средств (а проще — на наты-

нутых веревках) активисты фотосекции развесили около двухсот фотографий разных авторов. И хотя выставка-экспромт получилась несколько сумбурной, эффект превзошел все ожидания — ее посетители практически все горожане, присутствовавшие на празднике. Можно полагать, что такое массовое «пробуждение» послужит росту интереса белгородцев к фотографическому искусству. Думая о будущем, секция приступила к созданию своего фотоархива, в который отбираются лучшие работы профессионалов и фотолюбителей области. Из практических дел еще нужно упомянуть и экологический рейд фотографа по малым рекам области. Его итоги — фотографии, ставшие важными проблемами охраны окружающей среды, — они публиковались в газетах, экранировались на специальной выставке, обсуждались на встречах с представителями природоохранных организаций и общественности. Рейд, безусловно, помог объединению усилий по сохранению малых рек и правильно использованию их природных ресурсов, и его можно считать самой значительной гражданской и публицистической акцией фотосекции в нынешнем году. В плане работы секции на ближайший период — проведение авторских фотовечеров с обсуждениями снимков, а на более отдаленный период — создание при областной газете своеобразной творческой мастерской, где каждый фотограф сможет поделиться с коллегами своими планами и мыслями, показать фотографии, которые носят экспериментальный характер и в прессе не появляются. Подводя итог сказанному, необходимо подчеркнуть главное — фотосекция избрала верное направление своей деятельности: всесторонняя консолидация творческих фотографических сил области, преодоление разобщенности, обусловленной повсеместной родокационной текучкой, создание атмосферы, способствующей профессиональному росту каждого фотожурналиста. Главная цель этой общей работы — подъем всего фотографического дела на новую ступень, как того и требует время больших перемен.

Ю. ТРУБНИКОВ

Парашютисты

Парашютистов я снимаю уже пятнадцать лет. Началось все с обыкновенного любопытства. На аэродроме Новгородского авиа-спортклуба ДОСААФ, куда я явился увлеченный аэрофотографической техникой, встретили меня не без настороженности. Все для меня было ново, интересно, необычно — только успевай менять кассеты. Сплошная экзотика — разноцветные купола, голубое небо, восторженные лица — все так и просилось в кадр. Огорчало, что пленка черно-белая — не передает всего великолепия натуры. И все-таки тот был праздник!

Чем больше я снимал, тем сильнее кропло во мне желание самому испытать прелести парашютного прыжка. Хотелось по-настоящему вжиться в это дело. Ощущение экзотики быстро исчезло — я увидел нечто иное, и вот это иное пока мне не давалось — здесь уже недостаточно было быть фотографом, надо было самому стать опытным парашютистом.

Начальник клуба Герой Советского Союза Игорь Александрович Кабаров сказал: «Раз есть желание... Как у тебя со здоровьем?» Здоровье оказалось в порядке.

Это было великолепно! Хотелось летать, кричать от радости: на одной высоте со мной заливались жаворонки, и — никаких земных звуков. Первый прыжок с парашютом! Об этом можно рассказывать и рассказывать. Чем больше я прыгал, тем больше понимал своих товарищей-парашютистов. Теперь на моих снимках они были такими, какими я их узнал в небе.

Снимать парашютный спорт мне нравится еще и потому, что это честная съемка — здесь практически ничего не организуешь, даже если очень хочешь. На моем счету совсем мало прыжков — всего лишь 140. Прыгал я днем, ночью, на воду, с Ан-2 и с Ил-76. Каждый прыжок — это целая гамма чувств, которые так или иначе помогали мне потом в работе с моими друзьями-парашютистами.

А. ОРЛОВ,
фотокорреспондент газеты
«Новгородский комсомолец»

КОМПРОФ

«МЫ — СЕГОДНЯ»





ФОТО АЛЕКСАНДРА ОРЛОВА

Николай Парлашкевич Вглядываясь в лица



Б. Задвиль

Демонстрировавшаяся недавно в Москве персональная выставка фотокорреспондента журнала «Крестьянка» Бориса Задвиля отразила не только фотографическое лицо, но и характер автора, его морально-этнический кодекс. В людях вообще и в своих коллегах, в частности, Борис выше всего ценит порядочность. И главная отличительная черта его снимков, на мой взгляд, — честность. Он не приукрашивает действительность, но и не выпячивает негативных сторон сельского бытия. «Истина не в новеньких «Жигулях» и не в грязи на деревенской улице, она — посередине, — считает Задвиль. — Сегодня важнее всего показать разнообразие и многогранность сельской жизни, понять проблемы, волнующие селян».

«Три кита», на которых держится, по его мнению, фотожурналистика — умение видеть (а идеале предвидеть) ситуацию, знание темы, совершенное (доведенное до автоматизма) владение фототехникой. Такой подход к делу помог Задвилю, когда семнадцать лет назад, он — человек сугубо городской, выросший и сформировавшийся в Риге, пришел фотокорреспондентом в «Крестьянку». Село стало главным объектом его съемок по долгу службы: сельского хозяйства он не знал абсолютно, с укладом и особенностями деревенской жизни практически не был.

Пришлось досконально изучить сельскохозяйственную «технологию», строго проверять жизненную достоверность каждого снятого кадра. Но ученичество было коротким: уже



ЗЕМЛЯ И ЛЮДИ (ИЗ СЕРИИ)

ФОТО БОРИСА ЗАДВИЛЯ





ЗЕМЛЯ И ЛЮДИ (ИЗ СЕРИИ)

очень скоро благодаря высокому профессионализму и огромной работоспособности Борис Задвиль стал признанным авторитетом среди фотожурналистов, работающих над сельской темой.

Чтобы понять секрет столь быстрого восхождения, надо учесть, что, хотя жизнь села в то время часто и многие снимали достаточно успешно, цвет для репортеров-«деревонщиков» оставался еще неподнятой целиной. Поэтому практически каждая оригинальная по изобразительному решению цветная работа, каждая фотографическая находка Задвиля становились заметными событиями. Они попадали на страницы разных журналов, на стенды выставок и, что греха таить, нередко затем «тиражировались» его коллегами.

Еще в начале журналистской работы, снимая для газет «Голос Риги» и «Советская молодежь», он приучил себя к железной дисциплине: вставал в шесть часов и отправлялся на съемки, чтобы каждое утро, к приходу ответственного секретаря, на его столе были свежие снимки и кое-что оставалось «про запас». И в «Крестьянке» он сумел быстро наработать свой фотографический «портфель», что освободило время для творческого поиска. А надо сказать, Борис считает зазорным повторять не только чужие, но и свои сюжеты, как бы удачны они ни были. С гордостью говорит он, что в каждом из снятых за эти годы пятнадцати репортажей об уборке урожая обязательно был хотя бы один принципиально новый кадр, «вроде ставшего хрестоматийным комбайна в поле, увиденного «рыбьим глазом».

Правда, в главном Задвилью не пришлось перестраиваться: с самого начала фотографической работы в центре его внимания всегда был человек, его психология. «Сегодня, глядя только на лица, на отличии сельских жителей от городских. Духовность, внутренняя интеллигентность на селе не ниже, — считает репортер. — А в силу большей открытости, контактности селян, здесь легче «читать» по лицам человеческие характеры и судьбы».

Пожалуй, самой сильной и самой человечной на выставке была серия «Память». Тема ее очень личная, близкая сердцу автора. Сам Борис родился в эвакуации, в трудном сорок четвертом году, жизнь его отца намного укороти-

ли фронтовые ранения, отец жены погиб в бою, да и среди знакомых почти не было семей, так или иначе не обездоленных войной. Кадры этой серии снимались в День Победы в разных местах страны — в Хатыни, в Саласпилсе, у колхозных мемориалов, славящих подвиг бойцов Великой Отечественной. Герои снимков — в основном дети и старики. Такой выбор репортер объясняет их особой бесхитростностью, беззащитностью, непредсказуемостью живых реакций на происходящее. Думается, удача здесь пришла к автору потому, что движение его души совпадало с движением душ героев, потому, что переполнявшие фотографа чувства он сумел точно сформулировать на фотографическом языке, найдя равновесный сплав трагических воспоминаний и оптимизма продолжающейся жизни.

Конечно, мастерские портретные и жанровые работы — не единственная сильная сторона творчества этого фотожурналиста. Та же выставка показала, что он умеет понять, почувствовать сокровенную душу самой земли.

Каким разнообразным предстает перед нами ее лицо на пейзажах, на первый взгляд «бездельных», а на деле всегда глубоко связанных с миром людей. Порой они звучат публицистично: мощные пласты уходящей за горизонт пашни, безбрежные хлебные нивы, порой — тонкая линия: залитые лунным светом поля, нежные березовые рощи...

Сейчас круто меняется жизнь нашего общества, заметнее стали эти перемены и на селе — идет перестройка. Какой видится она Задвилю в фотографической области? «Какой-то особой «перестроенной» фотографин выдумывать не стоит, — считает он. — Фотожурналистика как вид творчества — вторична: она — отражение жизни. Если в ходе перестройки собрания станут более деловыми, выступления острейшими, дискуссии открытыми — все это мы сможем запечатлеть в снимках. Нужно только еще строже подходить к собственной работе, к отбору своих кадров...»

А мне думается, что самая главная тема творчества Бориса Задвиля — «Человек на земле» — как нельзя лучше соответствует магистральному направлению сегодняшних преобразований в стране, росту значения человеческого фактора во всех областях нашей жизни.







Эдуард Белтов В контексте и вне его



Не перестаем сокрушаться: одна из главных болезней нашего фоторепортажа — отсутствие в кадре события — из разряда, так сказать, благополучно обретенных перашла, похоже, в разряд хронических. И вот что интересно: за последние десятилетия было снято аа-ликоа множества событий, но событий, как правило, заранее запланированных, подготовленных, а иногда, возьмем грех на душу, даже и отрепатированных, так что и событиями-то их можно, пожалуй, назвать с известными оговорками. Отсюда и результат: неинтересно. Скучно и глазу, и душе.

Вместе с событием, как неподготовленной, нескорректированной и неотредактированной реальностью постепенно уходило из кадра живое. Родилось поколение фоторепортеров (и уже, кажется, не одно), готовое (и умеющее) отлично снимать, говоря языком кинематографиста, по «железному» сценарию, где каждый кадр тщательно обдуман, а подчас и нарисован на бумаге.

Теперь отменен ряд неоправданных ограничений на съемку событий, разко нарушающих лавное течение бытия: пожаров, разного рода катастроф, землетрясений, наводнений и т. п. В стане фоторепортеров наметилось оживление, поскольку появились возможность показа не только неординарных событий и явлений, но и поведения человека в экстремальных, подчас сверхдраматических ситуациях. Не все, однако, оказались готовыми к работе в новых условиях, и нам, видимо, еще предстоит подумать, чья тут вина, и в чем беда. Важнейших же причин, как мне кажется, две: многолетняя привычка фоторепортера быть на месте в нужное время и проблемы этического характера (вернувшись из истерзанной снегом Грузии, фотокорреспондент «Воздушного транспорта» Иван Александра рассказывал, как трудно ему было заставить себя со-

браться с духом и снять человека, только что узнавшего, что в снежной лавине погибла почти вся его семья: «Понимаешь, рука не поднималась...»). Работы фотокорреспондента газеты «Забайкальский рабочий» Федора Машечко сделаны в разное время и в разных местах, объединяет их не время и не пространство, а только тема. Между «Борьбой за огонь» (помните замечательную книгу Ронн-старшего?) и «Борьбой с огнем» — тысячи лет, блистательные успехи цивилизации и необходимость понимания нашей общей ответственности за все, что нас окружает. Публикуя сегодня кадры из двух серий Федора Машечко, мы даем тем самым читателю возможность увидеть прямой («Беда») и отраженный («Реквием») показ практически одного и того же события — пожара. В первом случае автор — непосредственный свидетель и в известной степени даже участник события, второй материал снят вдогонку факту. Не думаю, чтобы нужно было противопоставлять эти серии друг другу, но сопоставить их — интересно.

Ясное дело, пожар сам по себе не фотогенен, фотогенны люди на пожаре. Их поступки и следствия этих поступков. И в этом смысле серия «Беда» мне кажется чуть-чуть «недотянутой», особенно в тех кадрах, где пожар показан, так сказать, «в чистом виде». Может быть, а них есть нечто привлекающее в чисто изобразительном плане, но внутреннего драматизма события они, к сожалению, не передают. То, что становится предметом художественного исследования, теряет, как лавино, бытовые очертания (если, конечно, сам по себе быт не становится предметом такого исследования). Не было бы, скажем, предположить, что «Пожар» Распутин — повесть о пожаре, а «Царь-рыба» Астафьева — рассказ о браконьерстве. Разумеется, на первый план выходят здесь человек с его отношением к событию, происшествию, случаю.

4 мая 1987 года в пади Ту-
рахинда Цагаи-Ольского
сельского Совета Могой-
туйсиго района Читинской
области при тушении лесо-
степного пожара героически
погиб тридцатидвухлетний
отец троих малолетних де-
тей Доржи Батуев, меха-
натор колхоза «Путь
Ильича»

ФОТО ФЕДОРА МАШЕЧКО



ИЗ СЕРИИ «РЕКВИЕМ»



Николай Хренов **Необходима реконструкция истории фотографии**

Кандидат исторических наук

Показательно, что известный в стране фотонследователь С. Морозов в своей последней книге «Творческая фотография»^{*} дважды признается, что в разное время по-разному воспринимал и оценивал фотографию, в соответствии, по-разному и анализ ее историю; что два последних десятилетия в изучении ее природы открылись новые, неожиданные перспективы, выявлены общекультурные свойства, ранее как бы незамеченные. Он пишет: «В прежние времена, систематизируя материалы, исследователи исходили обычно из описания признаков, сближающих световые с изобразительными искусствами. Ранняя моментальная фотография была достигнута таинки, изобретательства. И так же снимки акляались в обзоры лишь при условии, если в них отыскивались приматы традиционно понимаемой художественности или хотя бы анашей привлекательности».

До середины 60-х годов и сам Морозов придерживался традиционных взглядов на художественную фотографию «как на внедонзменную технику живописи и графики».

Это признание сделано человеком, посвятившим фотографии всю свою жизнь, опытным исследователем, успешным продумать все возможности в развитии своего предмета. Признание заслуживает того, чтобы над ним поразмыслить, задуматься, глубже понять природу, выявить его методологическую ценность при изучении фотографии сегодня.

Что же все-таки произошло в последние годы в нашем отношении к истории фотографии? Чем вызвана необходимость искать новые факты, выявлять новые имена, извлекать из государственных и частных коллекций новые снимки?

Просто мы стали глубже понимать, какое серьезное воздействие оказывает фотография на культуру, а поэтому — не хотим предавать забвению ее начальные шаги, первые этапы ее развития.

Снова и снова вглядывается историк в логику возникновения и распространения фотографий, находит новые факты, выдвигает новые доказательства. Внимательно следит за тем, как реагировали на эти успехи ведущие отечественные журналы XIX века, в том числе, скажем, «Отечественные записки», «Библиотека для чтения» и другие.

Прослаиваются исторические связи фотографии с разными отраслями науки (астрономией, астрографией и т. д.). Вспоминаются многочисленные суждения о фотографии ученых, писателей, журналистов.

Нужно ли это сегодня? Очень нужно! Длительное время мы не интересовались ранними периодами развития русской фотографии и во всех исследованиях сжимали их до предела. Появление за рубежом опыта по изучению истории мировой фотографии свидетельствует, что историю нашей фотографии за рубежом не знают. Об этом, в частности, говорит и недавно изданная у нас книга П. Поллака. Странно было бы прайдаться претензии зарубежным исследователям, если мы сами на какое-то время стали равнодушными к своему прошлому.

С. Морозов прекрасно и подробно показывает историю развития русской фотографии, осмысляет ее в соответствии с культурными установками XIX века, когда новая форма изображения оценивалась сквозь призму эстетических традиций живописи. История приводит множество фактов, имен, отзывов. Он основательно проштудировал мемуары художников, стенограммы съездов и выступлений, эпистолярное наследие и т. д.

Из книги одновременно узнаем, что ранний Морозов был уверен — живописные приемы исчерпывают принципы развития фотографии как искусства на всех этапах ее истории. Поздний Морозов решительно переоценил свои методологические критерии. Он обнаружил, что фотография — это не только форма изобразительного искусства, но и форма зрелищной культуры. Если первая форма — производное от живописи, то вторая является лишь через осмысленные связи фотографии с техническими зрелищными системами (прежде всего с кино и телевидением). Выявление новой природы фотографии, осознаваемой по мере того, как возникали и утверждались новые технические искусства, составляет главную задачу посмертной книги С. Морозова.

Трудности, с которыми историк столкнулся при реализации этого замысла, зависят, конечно, не только от самого историка, но и от меры познания зрелищной природы кино и телевидения в рамках теории этих явлений культуры. Если теория кино и телевидения, выявляя природу зрелищного пласта культуры, во многом позволяет глубже понять фотографию, то справедливая и обратная логика: исследуя процессы фотографии, открывая природу зрелищной культуры.

Книга Морозова оказывается в такой же мере теоретической, как и исторической. И на историю автор смотрит именно как на способ разрешить актуальные теоретические проблемы. Этим она и ценна. Культурологический подход к фотографии делает книгу необходимой не только для практиков и теоретиков фотографии, но и для всех, кто занимается изучением культуры в целом и кто к ее судьбам с сообразным миром неравнодушен.

Как изображение, как разнообразие пластических искусств фотография успешно оценена уже в XIX веке. Но оценить ее как проявление зрелищной культуры оказалось возможным лишь в последнем армее, когда исследуются природа кино, телевидения, асаго того, что сейчас называют средствами массовой коммуникации. С. Морозов проследит глубокую закономерность развития фотографии — от «раздающего» ее на живописную (пикториальную) и документальную, что привело к забвению одних фотографий и непомерно раздутости авторитету других, от несоответствия ее разным проявлениям до неожиданного их синтеза в эпоху кино и телевидения, а соответственно и открытия целого пласта в истории фотографии. Это привело к реабилитации имен многих фотографов, которых ныне успели основательно забыть.

Необходимость осмысления синтеза пикториальной и документальной фотографии как раз и составила новый период в исследовании световых как зрелищной культуры и ее истории. Выявление глубо-

кой и необходимой логики этого синтеза определяет методологический пафос последнего исследования С. Морозова. Многие тезисы историка, касающиеся открытой фотографии как особого типа зрелищной культуры, обращены в будущее. Нам кажется, что подчас они высказываются в чрезвычайно лаконичной форме и нуждаются в том, чтобы новые исследователи развернули их более подробно. Включенные логики развития фотографии в процессе эволюции массовой коммуникации продвигают историю фотографии к использованию таких кинематографических понятий, как «монтаж», «кадровый монтаж» и т. д. Плодотворность такой постановки сказывается, например, в том, что С. Морозов находит своего «Мельеса» в фотографии. Для историка таким Мельесом оказался швед О. Рейландер с его приемом монтажа, а также многие пока неизвестные фотографии, развивавшие трюковую фотографию. Видимо, эту главу истории фотографии в ближайшую историю историкам следует разработать более детально. Размышления об этом С. Морозова пока — не столько законченный труд, сколько исследовательская программа на будущее. Программа увлекательная и необходимая. Найденный Мельес фотографии — «прорыв» исследователей к основам фундаментальной и многогранной истории фотографии, способной адекватно не только забытые имена, но и основные закономерности этого анда коммуникативной и художественной деятельности.

«Создание новой реальности», — пишет С. Морозов, — иногда с приматами фантастики, занимало воображение многих изобретательных фотографов разных стран. Первые опыты начались в портретных альбомах. Тот же Сергей Леонидович, работая в Париже, иной раз фотографировал клиентов на «антенне» в двух позах, даже в различных костюмах. У другого фотографа снимающийся беседовал с самим собой, играл на фортепьяно и одновременно слушал свою игру. В ателье портретистов заказчик получал снимок и мог увидеть на нем себя, держащим на блюде собственную голову... Выполнился монтаж с многократным повторением на одном листе фотографии персона в разных позах — стоящей, сидящей, рассматривающей собственный портрет. При этом на стене могло быть показано в раме еще одно фотографическое изображение этого же человека и т. л. Фотографы помещали на одной карточке — «визитке» несколько миниатюрных портретов. Изображение двойников было особенно распространено. Немало фотографов в разных странах занимались такого рода монтажами.

Почему разработка именно этого раздела истории фотографии столь важна? Почему она не менее важна для кино, о чем свидетельствует современный интерес во всем мире к кинематографическим «примитивам» Ж. Мельеса? Все по той же причине. Кино, как и другие аналогичные явления культуры, испытывает потребность в осознании своей зрелищной природы. Потому что без детальной, а главное, теоретической разработки этого раздела в истории фотографии до конца не прояснить, что такое зрелищная культура, и соответственно, что такое фотография как проявление этой культуры.

* Сергей Морозов, Творческая фотография. — М.: Планета, 1986, с. 86.

Не случайно интерес к трюковому кинематографу Мельеса не ослабевает, а возрастает.

Трюк, аттракцион составляет суть всякого показа. Показ же — элементарный атом всякого зрелища. Если литературный рассказ формируется по мере необходимости расписывать время на прошлое, настоящее и будущее и по мере возможности воспроизводить и организовывать события в соответствии с этим принципом, то показ утвердился уже на тех стадиях развития культуры, когда необходимость в таком расписании времени не было. Как древнейшая форма коммуникации, показ — средство воспроизведения событий лишь в настоящем времени. Цирковые, спортивные, ритуальные зрелища, столь существенные для архаических культур, — это все различные формы показа. Именно эта его особенность на поздних этапах истории культуры отодвинула показ на периферию культуры и, в особенности, системы искусства. В этот период наиболее культурно значимыми оказывались зрелища, имитировавшие и воспроизводившие формы времени, развивавшиеся в литературных пластах культуры (например в театре XIX века).

Фотография — первая форма зрелища, оказавшаяся возможной на технической основе. Она появилась именно в тот период истории культуры, когда тип линейного времени, наиболее характерный для поздней культуры, вполне вырезнулся в питейратуре. К этому времени литература успела закрепить за собой ведущее положение. Все, что не вписывалось в литературную сюжетную, сформировавшуюся на основе поздней модели времени, оказывалось за пределами культуры. В этой ситуации и оказалась фотография в XIX веке. Все последующие открытия фотографии как проявления зрелищной культуры связаны с усложнением представлений о времени, с осознанием актуальности в культуре XX века типа времени, характерного для архаических культур. По мере осознания этой закономерности все больше начинала осознаваться природа показа в связи с современными техническими зрелищами с их древними формами, а следовательно, и механизм в преобладании культурных традиций в развитии разных типов культур. Трюк, аттракцион в кино осознали через эксперименты Мельеса, в фотографии — через эксперименты Рейландера. Вот почему трюковая фотография — важный раздел исследования по истории фотографии. Вот почему, включая фотографию в зрелищную культуру, С. Морозов ощутил необходимость тщательной разработки этого раздела.

Тезисы С. Морозова о фотографии как зрелище и о фотографии как элементе культуры важны также для дальнейшего прогнозирования развития фотографии. Зрелищность фотографии Морозов прослеживает через становление в ней документальности. Историк не случайно выбирает такой путь размышлений. Практика советской фотографии 20—30-х годов (в частности, творчество А. Шайхета, Б. Игнатюка, М. Альперта, Д. Дебазова и многих других) является весомым основанием для такого хода мысли. Однако документальностью зрелищность в принципе не исчерпывается. Последняя сегодня переживает расцвет во всех пластах культуры в связи с эскалацией печати и журналистики. Зрелищность связана со всяким показом, который в кино, например, предстал в экспериментах не только Вертова и Флаэрти, но Мельеса и Чаппина.

Под этим углом зрения уже давно необходимо взглянуть и на историю фотографии. И реконструируя увлечения «монтажной» и «аттракционной» фотографией XIX века, С. Морозов по сути дела демонстри-

рует новый и чрезвычайно ценный в методологическом смысле подход.

Свернув в сторону от критериев живописи, не только способствующих расцвету фотографии, но подача и способных тормозить ее развитие, новые стимулы самовыявления фотографии как новой эстетической реальности С. Морозов видит в журналистике. Журналистика открывает широкое поле деятельности для историка фотографии.

Неприменно, очень важно разобраться с традицией лубка в истории фотографии. Фотография резвивалась не только с потребностью массовой коммуникации в визуальной документации бытия в настоящем, но и в соответствии с обрезами, успешным в общественной психологии сформироваться по отношению к изображению и ставшим одним из слоганов образа культуры. Причем в массовой, общественной психологии. Ведь известно, что до фотографии демократической формой изображения было лишь лубочное изображение.

Проникновение фотоизображения в прессу поотрило судьбу лубка. Многие проявления последнего невозможно понять без газетных и журнальных новостей, иллюстраций которых они оказывались. С. Морозов постоянно говорит о среде распространения фотографии, прежде всего о городах, о различных слоях городского населения, а которых утверждала себя новая культурная традиция или, как он выражается, «бытовая культура городов», связанная с культом семейного фотоальбома, с обменом фотоснимками, с массовым производством открыток и т. д. Ясно, что в условиях городов (особенно на рубеже XIX—XX вв.) это были далеко не только высшие слои общества, для которых ядром художественной жизни оказывались сапоны, но именно демократическая публика больших городов — массовая потребительница лубочной картинки, вчерашнее крестьянство, оказавшееся в городах в результате беспрецедентных процессов урбанизации в эпоху капитализма. Образ изображения как коммуникации в культуре этими слоями городского населения передается и фотографии, как наиболее демократическому типу изображения. Очень жаль, что такой аспект истории фотографии у нас пока не исследуется. Важно понять, как замыслы фотохудожников всех этапов истории фотографии направлялись именно этой культурной традицией.

С. Морозов говорит о необходимости семиотического анализа фотозображения. Конкретно такой анализ способен помочь разобраться в раздвоении изображений на те, что культурой считаются наиболее желательными, и на те, которые как бы «вытеснены» из нее, считаются «нежелательными» и даже «не существующими». Но нежелательные изображения — это не запрещенные изображения, а лишь на соответствующие образы, закрепленному культурой прошлого за изображением. С этим следует разобраться историком. Радикально пересмотрев свои прежние принципы создания истории фотографии, С. Морозов ощущал открывающиеся новые возможности исследования. Глубокое осмысление новых проблем, реконструкцию взглядов он завещал своим последователям.

Необходимо по достоинству оценить последнюю книгу патриарха истории фотографии, указывающую путь культурологического рассмотрения истории фотографии. Необходимо пытаться глубже познать прозрения, ощущаемые нами в этой книге, и пытаться переводить их в аргументированные теоретические концепции. Исследование исторических и теоретических процессов фотографии продолжается...

В контексте и вне его

Окончание. Начало см. на стр. 16

Безусловно, лучшей, а потому требующей особого разговора фотографией Федора Машечко надо, я думаю, признать кадр из серии «Реквием», который условно можно назвать «Дом без хозяина». Поданный вне контекста трагических событий, разыгравшихся 4 мая 1987 года в педи Тухинда, он воспринимался бы как милая бытовая зарисовка, не более того: чувствовалась рука профессионала, видна эстетическая программа автора. Снято просто, никакого украшения. Кадр специально не организован. Все «как есть». Но будущий поставлен в газетной полосе рядом с другими фотографиями, не просто дополняющими, но объясняющими, раскрывающими суть трагедии, оставшейся за кадром, снимок производит сильное впечатление. Тут как раз случай поразмыслить насчет сцепления, взаимосвязи, взаимозависимости ряда фотографий, составляющих в результате фоторепортажа, вплоть до простого, но очень сильно действующего в данном случае приема — монтажа в одном кадре двух снимков. Один из снимков — обычная «карточка» для паспорта, на наших глазах из документально бытового превращающийся в исторический документ, несущий в себе огромный эмоциональный заряд. Событийная фотография как составляющая фоторепортажа — и это видно на примере работ Федора Машечко — может существовать не только в анде «прямого» кадра. Тут другое важно — отношение фоторепортера к тому, что он снимает. Четко сформулирована идейно-творческая установка — и даже рассказ о событии «post factum» становится эмоциональным и содержательным.

Людмила Клодт Фотография плюс графика



Н. МАЛАЗОНИЯ

Народный художник Грузинской ССР Нодар Малазониа пришел к фотографии как средству своего художественного языка и сразу. Закончив Тбилистскую академию художеств по классу плаката, он вот уже более трех десятков лет успешно занимается изобразительным искусством. Диапазон Малазониа необычайно широк — живопись и станковая графика, книжное оформление и карикатура. К фотографии же он обратился первоначально как книжный график, причем от варг путь использования чужих снимков, а начал успешно применять в оформлении книг свою авторскую фотографию. Но он не стал прикладником, но ограничил себя жесткой привязкой тех или иных фотографий к решению продолженных обложки или иллюстраций — заимствования фотографий стали для него и одним из увлечений — чисто чоловічских: многое из того, что им снято, остается фотографией как таковой — одним из способов его творческого самовыражения. Однако в тех случаях, когда какой-то конкретный снимок рождает у художника идею очередной обложки книги, фотография из самостоятельного произведения становится полуфабрикатом для дальнейшей работы. Вмешательство автора в позитивный процесс, целенаправленное руководство полиграфическими процессами преобразуют первоначальный фотографический образ в образ и новый — графический. Иначе говоря, создается новое произведение — фотографика. В этом случае первоисточник и окончательный отпечаток сохраняют только общую тему, похожее литературное содержание. Пластиче-

ский язык нового графического образа становится иным — из него уходит конкретность и достоверность единичного факта (что было присуще фотографии, и в чем была ее главная ценность), зато появляется обобщенное изображение явления, пропущенное через сознание автора и переданное нам, зрителям, в виде новой реальности. Вось творческий путь рождения и создания этого нового образа у него как фотохудожника аналогичен творческому процессу художника-живописца или графика. Отличают их друг от друга только технический арсенал, необходимый для создания художественного произведения. Фотография стала ведущим средством и в работе Нодара Малазониа над плакатами. Она подкупает своей четкостью и адекватностью в передаче окружающего мира, а также широким диапазоном пластических возможностей — от классической черно-белой тоновой фотографии до современного цветного слайда, от передачи действительности с натуралистической точностью до воспроизведения куски жизни при помощи условного языка фотографии. Отношение Малазониа к фотографии отличается внутренней свободой и раскованностью. В зависимости от задачи и замысла фотография в его руках может быть то целью, то средством. Художественный язык в его плакатах не ограничивается, разумеется, одной только фотографией — он включает в себя целый комплекс проблем и решений: композиция и цвет, шрифт и пространственная организация листа и, конечно, художественный образ человека, предмета или среды, который должен с наибольшей полнотой воплотить и раскрыть авторскую идею. Характерным примером могут служить сделанные Нодаром Малазониа афиши для театра пантомимы. Художник очень точно почувствовал ее специфику. Пантомима говорит с нами языком мимики, жеста и позы, отсутствующее слово заменяется чистой пластикой, которая должна передать всю смысловую информацию, заложенную в этом зрелище.

Для передачи особенностей пантомимы, для раскрытия ее главной сущности Нодар Малазониа избирает язык фотографии. Перевод тоновой фотографии в черно-белую графику убирает из кадра все второстепенные детали и концентрирует наше внимание на лице и руках актера. Выражение его лица обретает завершенность маски, а соединение двух таких кадров, на одном из которых актер смеется, а на другом — плачет, дает нам вочный символ двух классических направлений театрального искусства: комедии и трагедии. Художник, опираясь на фотографию, создает современным пластическим языком образы, соответствующие греческим маскам или маскам итальянского уличного театра «Комедия дель Арто». Другой томой в работе художника, крайне важной для понимания его творчества, являются большая серия плакатов для «Интуриста» — «Посетите Грузию». Разрабатывая тему туризма, он отказался от привычного показа страны через ее обобщенный пейзаж или архитектурные сооружения, а стал искать детали и характерные черты истории, быта и культуры, которые с наибольшей точностью могут подчеркнуть неповторимые стороны жизни именно этой земли и ее людей. И его плакаты, соединившие в себе конкретное фотографическое изображение с остроумным рекламным авторским же текстом, говорят со зрителем языком поэтической метафоры, выходящей за жесткие рамки формального содержания. Реклама, в основе которой — фотография, чудодейственным образом превращается в средство духовного общения между людьми, располагая к доверию и рождая желание поближе узнать друг друга. Сейчас Нодар Малазониа находится в расцвете своих творческих сил, его интересы очень разнообразны и контрастны, он ищет новые пути на всех направлениях своей деятельности и с помощью ясных образных систем стремится говорить о современных проблемах современным пластическим языком, одним из важнейших элементов которого ему видится фотография.







В МАСТЕРСКОЙ



НАРОДНЫЙ АРТИСТ СССР
Р. ИХИКВАДЗЕ — КОРОЛЬ ЛИР



НАКАНУНЕ ОТКРЫТИЯ

Реквием, гимн, набат



На суперобложке этой книги — фрагмент фрески из новгородской церкви, бережно сложенный реставраторами из мельчайших осколков. На обложке — пустыя, ослепшие рамы на стене картинной галереи. На первом иллюстрированном развороте — атланты, ставшие символом стойкости и самоотверженности, держат на плачах небесный свод. На следующем — погруженный в глубокие раздумья родоначальник мыслитель, на которого из тьмы движутся шеренги ног в армейских ботинках... Пожалуй, эти образы достаточно полно и точно отражают суть и пафос фотоальбома «Осталось только на фотографиях» — это реквием погибшим творениям, гимн их спасителям, призыв к бдительности. Книга эта вышла в свет в издательстве «Планета» и была удостоена премии Московской организации Союза журналистов СССР. Автор сценария и текста Евгений Левит, опираясь на помощь сотрудников многих советских музеев, библиотек, архивов, собрал, обработал и сделал достоянием широкого читателя огромное число документов, повествующих о памятниках истории и культуры, разрушенных и уничтоженных, о произведениях искусства, похищенных и погибших.

Во вступительной статье автор убедительно раскрывает античеловеческую, антигуманную сущность любых захватнических войн, рассказывая, как в злобном пламени пожаров погибли уникальные произведения архитекторов, скульпторов, художников древних цивилизаций, античности, средневековья, да и современные.

Основной раздел фотокниги составили документы, относящиеся ко времени второй мировой войны, самой разрушительной в истории человеческого общества. И именно здесь полную силу обрел об-

лительный голос фотографии. С болью в сердце вглядываясь мы в репродукции безаозарно потерянных для людей полотен старых мастеров, в израненные, искореженные фашистами скульптуры и творения гениальных архитекторов. Невозможно забыть панорамы поверженных в руинах Белграда и Варшавы, Гжатска и Воронежа, плающего Кнеза, изувеченного Петродворца.

Но книга не только обличает, она еще и воспекает подвиг народа, сокрушавшего фашизм, возрождавшего из пепла села и города, воссоздавшего исторические памятники. Решить эту задачу помогают современные снимки восстановленных произведений архитектуры и искусства.

Евгений Леант подчеркивает, что, работая над книгой, хотел, чтобы читатель не только оглянулся назад, но и осознал ту опасность, которую представляет собой и сегодня война для всего человечества.

Поэтому он не мог не коснуться преступлений американской и израильской воищины в Индокитае и на Ближнем Востоке. И фотографии документально и наглядно подтверждают — агрессоры, уничтожая памятники истории и культуры, вели ту же, что и гитлеровцы, политику подавления национального самосознания народа.

Публицистические и художественные достоинства книги, а она прекрасно смонтирована и оформлена Надеждой Рудиковой и качественно отпечатана Калининским полиграфическим комбинатом, не исключают, конечно, отдельных недочетов. Так, например, некоторые очень интересные документальные кадры лишены подписей и каких-либо ссылок в тексте, что зашифровывает их содержание.

Завершая книгу, Евгений Леант поднимает очень актуальную тему — важность вклада деятелей культуры и искусства в общее дело борьбы за мир на современном этапе. Кроме того, кисти, резца, утверждает он, художник может и должен использовать в борьбе против угрозы ядерного апокалипсиса авторитет своего имени, своей общественной позиции. Думается, что автор и все, принимающее участие в осуществлении этого издания, внесли свою заметную лепту в пропаганду антимилитаризма и продемонстрировали широчайшие публицистические возможности фотографии.

И. СЕМЕНОВА

Соло в два голоса

Мы познакомились в Неринге, на семинаре, который проводило Общество фотонискусства Литовской ССР. Семинары эти — не только доклады и прения, но и неформальное общение коллег, баскочечные споры, просмотры коллекций. Как правило, почти все друг друга знают, и все-таки обязательно появляется в поле зрения хотя бы один человек — новое имя в фотографии.

Так вышло и на этот раз. Правда, знакомство состоялось необычное. Салон фотографии показали два брата, выступавшие в качестве одного автора.

«Братские пары» в искусстве — не редкость. В кино — Люмьеры, а музыке — Покрасы, в живописи — Ткачевы, а в литературе — Стругацкие. А в фотографии? Есть снимающие супруги. А братья? Порожне снимающие есть. А тех, кто работает бок о бок, — что-то не припоминаю.

Теперь будем знать: братья Черняуская. Алыгмантас и Миндаутас.

Интересно, как они подписывают свои фотографии. Фото Черняуская М. А. Как будто инициалы одного человека. Действительно, один человек, но имени «братья».

«Водой не разольешь» — лучше не скажешь. На семинаре их по отдельности не видели. Было в этом что-то по-детски трогательное. Не мешают им и разница в возрасте (33 и 44). И профессию выбрали одну. Оба — кинооператоры в литовских поселках.

Я настойчиво «пытал» братьев в надежде обнаружить их несходство. Задаю вопрос: а на съемке вы как-то распределяете функции? Все делаем вместе — отвечали мне. Печатаем тоже вместе. А вы когда-нибудь ссорились? Никогда. Даже в детстве? Никогда.

В этом году исполнилось десять лет, как братья организовали, как бы теперь сказали, семейный подряд. Начало этого события обозначила республиканская фотовыставка «Венок Октябрю», где Черняуская получили каждый по диплому. Тогда же началась дружба с фотомастером Виталем Бутырным. Он многому научил их, в том числе искусству фотомонтажа. Правда, от монтажа братья потом отошли, но уроки Бутырина оказались полезными.

Сегодня окончательно акристаллизовались их тематические пристрастия. Это — природа и люди.

Они снимают только те места, где живут, своих соседей, друзей, знакомых. Портретируемые названы на обороте

снимков по фамилиям, без многозначительных «Воспоминания», «Раздумья» и пр. Живя в глубинке, они, конечно, не часто общаются с коллегами по увлечению самотописью. Это всегда грозит известными потерями. Работая одиночку, рискуешь впасть в лужейтерство или, наоборот, заняться изобретением велосипеда. Братья Черняуская сумели избежать того и другого. Они — люди начитанные, в искусстве хорошо ориентирующиеся. Известно ведь, что кинемеханик на сале — не просто специалист узкого профиля, но еще и культработник, политинформатор и агитатор. Сродни сольскому учителю. Фигура уважаемая. На этом можно было бы поставить точку и заключить: а теперь взгляните на снимки, которые в комментариях не нуждаются. Нет, все-таки нуждаются.

Порадо, из чего обращаясь внимание — как гармонично сочетаются в фотографиях жесткая стилистика, их темная тональность с лирическим настроением, мягкой интонацией. В том числе и в портретах, нередко остропсихологичных. Хотя порой авторы прибегают к сложной фотографической печати, запечатывают лишние детали, но делают это столь деликатно, что лабораторная работа не дает оснований вывести их снимки из категории «чистой фотографии». Так же, как и многие литовские мастера, братья любят работать фотоциклами, которые одновременно являются и художественным откровением и добросовестной хронологической летописью жизни родных мест: все их снимки строго датированы. Фотографы словно намеренно уходят от экзотичного природного материала. Мне даже кажется, что встретить они а своих фотографических страстях нечто подобное, ошарашивающее своей сказочностью — попросту прошли мимо в поисках предельно простого и не выделяющегося своей исключительностью. Вот уж где полно совпадения природной человеческой скромности и художнических намерений. Впрочем, наверное, это неизбежно. Взгляд останавливается на том, что выбирает сердце.

М. ЛЕОНТЬЕВ



М. ПЛУТУЛЕВИЧЮНЕ



БЕК ДЕРЕВА



ИЗ СЕРИИ «ЦВЕТЕНИЕ ЗИМЫ»



Я. МЯСКАУСКАС

Народный университет фотоискусства

«Фотопейзаж»

Мы сидим в уютном помещении народного фотоклуба «Полесье» Дворца культуры производственного объединения «Гомельдрев». На столе по-прежнему самовар — неизменный свидетель всех встреч участников коллектива. На стенах плотными рядами развешены десятки дипломов, почетных грамот, которыми отмечен клуб за участие в представительных выставках и конкурсах как у нас в стране, так и за ее пределами.

— С чего начинался наш коллектив? — повторяет мой вопрос его руководитель Лев Тарнопольский. — С того же, с чего и многие другие фотоклубы. Встречаясь на съемке или у привада фотомагазина, пятеро энтузиастов неизменно заводили речь об увиденном на страницах газет и журналов интересных снимках, обсуждали статьи, опубликованные в «Советском фото», делились добытым рецептом «чудодейственного» проявителя...

Постепенно расширялся круг участников этих встреч. Так родился наш фотоклуб, который был впоследствии гостеприимно приглашен во Дворец культуры производственного объединения «Гомельдрев», где сегодня работает коллектив. Первоначально всех членов его объединяло стремление овладеть мастерством. С учебой для начинающих все было ясно. А как организовать учебу для подготовленных любителей? Проблема эта обострилась, когда начался интенсивный обмен фотовыставками с другими клубами, а котором отчетливо обнаружилось наши промахи и просчеты как в выборе сюжетов и тем, так и в их изобразительных решениях. «Открытия» часто оказывались давно пройденным этапом для других более подготовленных фотолюбителей.

Стало ясно, что всем нам надо сесть за парты и учиться не только технике фотосъемки и последующей обработке отснятого материала, но и постигать тонкости фотокомпозиции, изучать творческое наследие ведущих советских и зарубежных мастеров. Новым было полагать, что в нашем городе, словно по магии волшебной палочки, вдруг появятся первоклассные доктора в области фотоискусства. Сойс уже трудно установить, кому первому пришла мысль о создании Народного университета фотоискусства (НУФИ) с приглашением в качестве преподавателей ведущих специалистов из других

союзных республик. Конечно, идея была фантастична, но у всех, к кому мы обращались, она вызвала интерес. Однако высказывались сомнения в так называемой «материально-технической базе». Откуда у фотоклуба появятся немалые средства для оплаты организационных и многих других расходов? Еще незадолго до появления положения о самоокупаемости коллективов художественной самодеятельности мы решили осуществить финансирование деятельности НУФИ прежде всего за счет средств самих учащихся, которые приобретали платные абонементы для посещения занятий. Но, узнав о наших планах, руководители областного МДСТ профсоюз также взяли на себя часть расходов по финансированию этих мероприятий. Так, с октября 1984 года начал свою деятельность наш НУФИ. Сегодня, спустя три года, мы замечаем ряд методических просчетов. Прежде всего это относится к программе занятий, которая определялась не последовательно разработанным планом, предусматривающим изучение материала от простых категорий к сложным, а пожеланиями лекторов, которые приезжали к нам. Но все же каждая встреча оставляла глубокий след в нашем сознании. Ведь приезжали ведущие специалисты из редакции журнала «Советское фото», Общества фотоискусства Литовской ССР, Московского государственного института культуры, ВНИИ искусствознания, Союза журналистов СССР, руководители активно работающих фотоклубов страны, талантливые фотографы. Характерно, что почти не было случаев откзов со стороны лекторов, которые проявили уважительное отношение к нашему начинанию. Первое время занятия посещали лишь члены фотоклуба «Полесье», но потом в НУФИ потянулись фотолюбители из других коллективов, стали приходить фотолюбители с семьями, а затем и те, кто раньше и не помышлял заниматься фотографией. Дело в том, что разговор часто шел не только о фотографических процессах, но и о личности фотографа, его отношении к отображаемой в снимках жизни. Если на первых занятиях университетом присутствовало чуть больше двадцати слушателей, то через полгода их уже было около ста. При этом росло и число членов «Полесья», которому за успехи в

работе по организации культурного досуга населения и творческие достижения было присвоено звание народного фотоклуба.

Систематическая учебно-воспитательная работа, проводимая НУФИ, привлекла к нему многие расположенные вокруг Гомеля любительские коллективы: из Мозыря, Речицы, Горки, Светлогорска, поселка Зябровка... Клуб «Полесье» становился базовым, словно магнит притягивая к себе юные коллективы и отдельных авторов. Улучшилось качество, обогатилось содержание фоторабот. Все чаще стали появляться социально значимые и технически совершенные фотографии. При этом снимки направлялись не только на престижные выставки, но и показывались в цехах производственного объединения «Гомельдрев», в холлах санатория-профилактория, в детских садах.

Да и в самом фотоклубе сложились хорошие товарищеские отношения. Теперь нас связывает не только любовь к фотографии, но и общность взглядов на многие жизненные проблемы и пути их решения. Вот почему логичным шагом фотоклуба стало его вступление в полном составе в члены Всесоюзного общества борьбы за трезвость, перечисление в Фонд мира денежных премий, присужденных клубу на областной и республиканской фотовыставках. Коллектив ведет большую шефскую работу по развитию фотолюбительства среди сельской молодежи.

Сегодня «Полесье» и функционирующий на его базе НУФИ приступили к очередному этапу своей деятельности. Утверждена трехгодичная программа обучения до 1990 года. Она во многом отличается от предшествующей объемом изучаемого материала, его методической разработкой, предусматривающей изучение разделов «История и техника фотографии», «Фотомастерство», «Фотоискусство СССР». Поиск народного фотоклуба «Полесье» и Народного университета фотоискусства приобрел целенаправленный характер. И думается, что на этом пути их ждут новые успехи в увлекательной и благородной работе.

Р. КРУПНОВ

Закарпатский областной Совет профсоюзов, межсоюзный Дом самодельного творчества, Областной научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной работы, народная фотостудия «Пенорама» ордена «Знак Почета» завода «Ужгородприбор» проведет вторую межклубную выставку «Фотопейзаж-88».

К участию приглашаются как фотоклубы, так и отдельные авторы. Работы, представленные на выставку, должны средствами фотонискусства отражать красоту родного края, борьбу за сохранение окружающей среды, взаимоотношения человека и природы в современном мире. Основные разделы экспозиции:

А. Человек и природа;

Б. Геродский пейзаж;

В. Мир красок;

Г. Эксперимент.

Каждый автор может прислать не более 10 цветных или черно-белых работ, клубная коллекция может содержать не более 30 работ. Автор, приславший снимки в клубную коллекцию, может также представить индивидуальную подборку. Серий не должны превышать 6 снимков и будут рассматриваться как одна работа. Максимальный размер фотографий по длинной стороне — 50 см. На обороте снимков должны быть указаны номер, название работы, фамилия, имя и отчество, адрес автора или фотоклуба, раздел экспозиции. Желательно высылать по два контрольных отпечатка (13x18) для публикации выставки на печати. Победители выставок — отдельные авторы и фотоклубы — будут награждены дипломами и призами, за лучшую авторскую коллекцию утверждена Гран-при «Фотопейзаж-88». Каждый участник, работы которого войдут в экспозицию, получит иллюстрированный каталог и афишу.

Открытие выставки — в мае 1988 года. Возврат работ — до декабря 1988 года. Фотографии следует присылать до 1 января 1988 года по адресу: 294000, УССР, Закарпатская обл., г. Ужгород, Боздошская деревня, 2, завод «Ужгородприбор», народная фотостудия «Пенорама».

Если сравнивать...



П. МАЛИНОВСКИЙ (ИРКУТСК)
ТАКАЯ РАБОТА

В нашей стране насчитывается несколько сотен фотоклубов. По-настоящему, что все их представить на страницах единственного фотографического журнала попросту невозможно. Есть клубы откровенно учебного характера. А коллективов экстракласса не так много, как хотелось бы. Подавляющее большинство все-таки фотоклубов таковы: не имеющие ни высокого уровня, ни выдающихся с небом крутых звезд (медали на международных выставках еще мало о чем говорят), не элитарных, но и не отстающих. Перед нами два фотоклуба из Сибири: народный фотоклуб «Кристалл» при новосибирском Доме работников просвещения и «Мираж» при Иркутском сельскохозяйственном институте. Они не так хорошо известны, как фотоклубы других регионов страны, да и фамилии отдельных авторов тоже не «на слуху» во всесоюзном масштабе. Тем не менее подобные коллективы нередко работают стабильнее, нежели признанные лидеры. Кардиограмма их творческого здоровья часто более ровная. В организационной структуре двух клубов много общего. Различия касаются лишь численных составов и времени существования («Кристалл» старше, многочисленнее). И там, и здесь есть участники и призеры союзных и международных выставок, конкурсов. Те же формы клубной деятельности — традиционные, но выдержавшие испытания многолетней практикой. Ведется активная общественная работа. Обоими клубами руководят опытные люди.

А дальше начинаются различия.

Разложим клубные коллекции. В «Кристалле» в группу лидеров, несомненно, входят В. Дьячков, Н. Пааленко, В. Лещенко, В. Золотов, А. Баулин, А. Галкин (кстати, один из организаторов фотолюбительского движения в городе, художник Театра оперы и балета). Впрочем, В. Иванов и Г. Филиппов работают не хуже. Но вот ведь какое дело — в итоге мы перечислили почти всех авторов, из чьих работ сформирована коллекция. Достаточно сильные фотографии. Но не можем отделаться от впечатления, что грани «Кристалла» хоть и яркие, но похожие, как у правильного многогранника. Правильность такая хороша в геометрии: тетраэдр или октаэдр иначе могут распасться и рухнуть. Фотоклуб все-таки — многогранник неправильный.

А что в «Мираже»? Заметно творческое лидерство П. Малиновского. Но и других авторов легко отличить друг от друга. Эта неоднородность в иркутской коллекции привлекает. Конечно, П. Малиновский выделяется своими работами: фоторепортажист АПН по Восточной Сибири с двадцатилетним стажем. Радует то, что и другие члены клуба стремятся разнообразить свои изобразительные палитры. С другой стороны, в «Кристалле» более широк спектр сюжетный и тематический. Фотолюбители снимают спорт и культуру, повседневную жизнь и природу. Другой вопрос — как новосибирцы умудряются при этом приходить если не к одинаковым, то к близким результатам? Иркутчане же еще заметно проигрывают новосибирцам в щедрости охвата действительности.

...Героиня гоголевской «Женитьбы» мечтала создать синтетический образ идеального жениха, азяв от каждого из претендентов на ее руку и сердце по одному понравившемуся ей признаку. Помечтали и мы о подобном гибриде, положили рядом снимки двух разных клубов (попытаемся, что «Кристалл» может уступить нас за диспропорцию). Но мечта пусть остается мечтой. Дело в другом. Важно, чтобы наши фотоклубы присматривались к тому, что делают их коллеги, размышляли над тем, чего им самим пока еще не хватает.

М. АЛЕКСЕЕВ



П. МАЛИНОВСКИЙ
ЛИЦА

В. ДЬЯЧКОВ (НОВОСИБИРСК)
ПАУЗА





В. ГУЛЯЕВ (ИРКУТСК)
ЗИМНИЙ ЭТЮД

В. ЗОЛОЕДОВ (НОВОСИБИРСК)
СЕМЬЯ





П. МАЛНОВСКИЙ
ШТОРМ НА БАЙКАЛЕ

А. КНЯЗЕВ (НОВОСИБИРСК)
АВТОПОРТРЕТ



«В мире животных»



В. БИСОВ
(ХАРЬКОВ)
ДРУГ

Активность участников конкурса «12 тем» разкопшла вверх, как только очередь дошла до темы, посвященной животным. Так было, кстати, и в прошлом году. Действительно, тема эта очень популярна. Редко встретишь фотолюбителя, в фототека которого не оказалось бы снимков животных: и домашних, и тех, что живут в зоопарках, и сиятых на аоле а своих родных лесах и полях.

Но парваство, конечно, осталось за домашними. Они — более доступный объект съемки, более коммуникабельный и поддающийся «фотографической драссировке».

В этой подборке все без исключения персонажи — милые и симпатичные. Даже четвероногий «секретарь» только на первый взгляд строгий и агрессивный.

Жюри пераую премию присудило В. Бысову из Харькова.



В. БУХАРЕВ
(ЛЕНИНГРАД)
ИЕРАРХИЯ

Г. ВОДРОВ
(КУРСК)
НА ВЫСТАВКЕ СЛУЖЕБНЫХ
СОБАК

Н. ЭРТМАН
(ЛЕНИНГРАД)
ВСАДНИЦА

А. ИОЛИС
(МОСКВА)
БЕСЕДА

К. ЛИНКЯВИЧЮС
(КАПУСЖАС)
СЕМЕЙСТВО

Е. ЕПАНЧИНЦЕВ
(ЧИТА)
ЖИВОПИСЦЫ

А. СМЫШЛЯЕВ
(МОСКВА)
ПРОСЬБА

Эдуард Трескин «Кусок жизни»



С. СВИНЦОВ

В рассказе Джека Лондона «Тропой ложных солнц» есть интересная коллизия, когда один из героев, индеец, никак не может понять смысла иллюстраций, увиденных им в журнало: «...нет начала. И конца нет. Я не понимаю...» Другой герой рассказа, художник, пытается растолковать ему смысл «изобразительной мудрости белого человека». «Картина — частнца жизни... Мы изображаем жизнь так, как мы ее видим. Скажем, ты, Чарли, идешь по тропе. Ночь. Перед тобой хижина. В окне свет. Одну-две секунды ты смотришь в окно. Увидел что-то и пошел дальше. Допустим, там человек, он пишет письмо. Ты увидел что-то без начала и конца. Ничего не происходило. А все-таки ты видел кусок жизни. И вспомнишь его потом».

Работы молодого фотографа Сергея Свинцова вполне подходят под это выражение «кусок жизни». Случайный «взгляд в окно» — повод для той «неожиданности фотографии», к которой стремятся современные мастера. И у Сергея эта «неожиданность» наличествует.

Но в элементах ненарочного, случайного, присущего его работам, есть объединяющая линия, как бы закономерно ведущая к появлению именно подобных снимков. Это линия лиризма, иногда грустного, порою чуть ироничного, но всегда окрашенного желанием смотреть на мир любопытными глазами.

«Я жаден до людей, я жаден все лютей», — писал когда-то молодой Евтушенко. Подобная жажда — до людей и мира — ощущается в почерке Свинцова. У него нет стремления как-то обозначить свою концептуальность в творчестве. Но как из кусочков смальты рождается большое панно, так его фотографии в совокупности создают картину его мироощущения.



В МУЗЕЕ

ФОТО СЕРГЕЯ СВИНЦОВА



1- МАЯ

В ЛАВРЕ





КИЕВ



«ПРОШЛЯПИЛИ» ПАПУ

Любовь к жизни, желание видеть и запечатлеть прекрасные и странные черты ее лица — вот, пожалуй, то, что движет сейчас фотографом. Органическая метафоричность, присущая многим его работам, одушевление даже неодушевленных предметов, стремление передать ощущение незавершенности, бесконечности, как бы раздвигая рамки кадра, — качества, выдающиеся в Санцове задатки серьезного художника.

Нужно учесть, что фотографией он занимается относительно недавно — около четырех лет. Окончив Казанский авиационный институт, Сергей должен был стать инженером. Но неожиданное увлечение фотографией привело его на операторский факультет ВГИКа, куда его приняли сразу на второй курс (сейчас он студент пятого курса).

Наверное, не случайно он пришел именно во ВГИК — ведь его фотоработам свойствен тот динамизм, протяженность во времени, которые отличают кинематограф. Кажется, что в его фотографиях лезет не конкретный момент щелканья затвора камеры (он может быть на секунду раньше или позже), а особенное чувство слияния с фотографируемой средой, вживание в нее. И осмысление — интеллектуальное, интуитивное — этой среды, ведущее к появлению у фотографа своего собственного тембра звучания. Например, снимок детей, жгущих костер, сделан сплано через объектив памяти фотографа, и дым тянется откуда-то из его детства. В пейзажах южного города проступает многочасовое хождение с фотоаппаратом по знаменитым от зноя улицам, когда асфальт мягко пружинит под ногами, как ковер, а прохладные даорикки манят посидеть в тени. Сергей, по его признанию, любит снимать в праздники. Принадлежит обилие ситуаций, да и люди спокойнее относятся к фотоаппарату. Важно и другое. В атмосфере праздника снимаемый материал сильнее воздействует на эмоциональное восприятие снимающего.

Руководитель одной из мастерских ВГИКа, где учится Санцов, профессор А. В. Гальперин говорит, что кинооператор должен постоянно фотографировать, чтобы тренировать глаз, оттачивать чувство композиции. «Для оператора фотография — то же, что записная книжка для режиссера». Сергей Санцов молод. Ему еще предстоит стать художником — в кино или в фотографии. Но верится, что его беспокойное сердце, пылкий ум и жажда настоящих жизненных и профессиональных открытий всегда будут для него верными ориентирами на дороге к большому искусству.



АРКАДСКАЯ ИДИЛЛИЯ

ЯЛТА В АВГУСТЕ



ФОТОЮНИОР



ПРЕДСТАВЛЯЕМ ЛАУРЕАТА



КОНСТАНТИН ШОДИН, 16 лет
(СЕВЕРОМОРСКИЙ)
КОМПЛИМЕНТ

Константин Шодин — член фотостудии «Взгляд» североморского Дома пионеров и школьников. (Условие съемки: «Зенит», объектив «Гелиос-64», пленка 250 ед. ГОСТа, выдержка 1/30 с, диафрагма 4.) Диплом оргкомитета II Всесоюзного фестиваля народного творчества за участие в выставке работ юных фотолюбителей «Открывая мир» (Москва, 1987 г.).

ЧТО УМЕЕМ

«Улыбка друга»

Центр передач для детей идет на Белорусском телевидении уже несколько лет, его цель — подружить ребят со сверстниками из других союзных республик, рассказать об общих делах школьников, их увлечениях. Одна из передач познакомила с юными фотографами Минска. Не телеэкран пришел мир детей, снятый самими детьми. Особый мир, увиденный по-особому. Тогда и родилась идея шире познакомить творчество юных фотолюбителей. Мы объявили фотоконкурс под девизом «Улыбка друга», и письма с предложением участвовать в нем полетели во все союзные республики. Условия конкурса не ограничивали ни размеры сним-

ков, ни технику выполнения работ. Мальчишки и девочки прислали в Минск портреты, жанровые снимки, оригинальные фотомонтажи, пейзажи. Награды получили приверженцы всех жанров, отмечено было много работ. Грамоты, дипломы, призы учредили Гостелерадио БССР, Министерство просвещения республики, Белорусское оптико-механическое объединение, минский фотомагистрат «Кадр», Белорусское отделение Советского фонда мира, республиканский Дом самодеятельного творчества, редакция республиканских газет и журналов. Все работы юных фотолюбителей (а их на конкурс пришло более 500) телезрители увидели в нескольких специальных передачах. На запись заключительной передачи в Минск приеха-

ли представители почти всех фотокружков и фотостудий, принявших участие в конкурсе. Наши гости познакомились с белорусской столицей, побывали в спортивном центре — Раубичах. Свои впечатления ребята отразили в снимках. Блицконкурс «Минск глазами гостей» выиграли члены фотостудии «Взгляд» из Тирасполя. Молдавские ребята увезли из Минска несколько призов, в том числе и за лучшую коллекцию. Жюри отметило фотостудию «Луч» из Челябинска, «Солнышко» из Душанбе, фотокружок Дома пионеров Куйбышевского района Омска. Много призов досталось юным фотографам Гомеля (станция юных туристов), Еревана (районные и городские станции юных техников), Минска (фотостудии республиканского

Дворца пионеров и школьников, республиканской станции юных техников и Дома пионеров Советского района). На заключительной телепередаче главные призы фотоконкурса «Улыбка друга» были вручены Юрию Бондарю (Челябинск), Сергею Егизбаеву (Алма-Ата), Татьяне Квашонниной (Омск), Дмитрию Яковскому (Омск), Сергею Мохареву (Минск), Алансею Шабашову (Дубна). Приз журнала «Советское фото» получил Шамиль Гимранов из Душанбе. Своеобразная «фотолетучка» — обмен опытом между руководителями студий и участниками конкурса «Улыбка друга», пожалуй, не прерывалась все время, пока наши гости были в Минске: и в гостинице, и во время экскурсий по городу, и во время записи передач. Продолжить ее решено в следующем году — на новом фотоконкурсе Белорусского телевидения «Улыбка друга».

Б. ГЕРСТЕН,
зав. отделом
Главной редакции
программ для детей
Белорусского телевидения



НИКОЛАЙ ШЕННИКОВ
(ДУШАНБЕ)
РИТМЫ ТАДЖИКИСТАНА



ДМИТРИЙ БУЛАХОВ
(ГОМЕЛЬ)
ЗИМНИЕ ЗАБАВЫ

Приглашает новый конкурс

Центральная станция юных техников Министерства просвещения РСФСР и журнал «Юный техник» объявляют второй Всероссийский конкурс детской фотографии «За мир и счастье всех детей планеты». Принять участие в нем могут фотолюбители и фотостудии школ и внешкольных учреждений РСФСР. В конкурсных снимках должны найти отражение достижения в области технического творчества школьников, жизнь пионерской и комсомольской организаций, занятия спортом, красота родной природы.

Принимаются черно-белые фотографии, сделанные в течение последних двух лет, размером не менее 40 см по длинной стороне, не наклеенные на картон. Коллекция фоторабот одного творческого коллектива не должна превышать 20 снимков; от одного автора в коллекцию принимается не более трех работ. К каждой фотографии необходимо приложить контрольный отпечаток размером 13×18 см для пропаганды выставки в печати. На обороте выставочной фотографии и контрольного отпечатка указываются фамилия, имя и возраст автора, название снимка и его номер в соответствии со списком работ, который заполняется руководителем фотоклуба или фотостудии и заверяется печатью детского учреждения.

Победители фотоконкурса и лучшие коллективы награждаются дипломами. По итогам фотоконкурса будет организован фотовыставка в Москве на Центральной станции юных техников МП РСФСР. Все ее участники получают памятные свидетельства. Фотографии принимаются до 31 декабря 1987 года по адресу: 103055, Москва, Тихвинская улица, 39, ЦСЮТ МП РСФСР с пометкой: «На фотоконкурс». Во избежание повреждения снимков при транспортировке просим высылать их в жесткой упаковке. Фотоработы, представленные на конкурс, не возвращаются и не рецензируются.

ОРГКОМИТЕТ КОНКУРСА

Как снимать в школе

Я занимаюсь в фотостудии «Фотон». Ежегодно у нас проводятся тематические конкурсы и один из самых популярных — «Моя школа». Снимки моих друзей по студии, которые вы видите на этой странице, — призеры наших конкурсов. На первый взгляд может показаться, что фотографировать в школе очень просто. На самом деле это не так. Когда я первый раз принесла фотоаппарат в школу и попробовала сделать несколько снимков на уроке, перемене, то заметила, что одноклассники держатся скованно. Но постепенно ребята привыкли к моей камере, перестали обращать внимание и я начала спокойно фотографи-

ровать то, что считала интересным. Психологический барьер с одноклассниками был преодолен. Но необходимо было наладить контакт и с учителями, ведь не каждому понравится беспрестанное щелканье камеры во время урока. В таких ситуациях нужно доказать бесполезность своих трудов — выпускать фотопечать, вести летопись школьной жизни. В школе можно снимать любым аппаратом, но если у вас зеркальная камера, то использование сменной оптики расширит творческие возможности. Для съемки использую пленку 250 ед., ГОСТа, можно 65 и 100 ед., но с последующим перепроцессингом (проявитель «Микрофен»). Когда фотографирую методом «скрытой камеры», пользуюсь объективом «Юпитер-37А» или «Таир-11» (f=135 мм). Широкоугольный объектив, к примеру «Мир-1», позволяет мне вести съемку на «вскиду», используя боль-

шую глубину резкости объектива. При съемке в школе пользуюсь выдержкой 1/30 или 1/60 с, как правило, при отсчете открытой диафрагмы объектива. Снимая в классе, обычно сажусь на первый или второй ряд у окна, освещение при этом будет боковым или фронтальным. Ну вот, пожалуй, и все мои технические сложности. Самое же главное — выбор момента съемки. Важно поймать наиболее интересную или необычную ситуацию и успеть зафиксировать ее, сделав несколько дублей. Очень люблю снимать в начальных классах. Здесь можно найти много интересных сюжетов, легко наладить контакт с ребятами. Если мой опыт пригодится кому-то из фотолюбителей, то мне остается только пожелать им хорошего саета и творческих удач!

Людмила ВОЛКОВА, 16 лет
Паллодар



ВИТАЛИЙ ЛИТВИНОВ, 11 лет
ОТЛИЧНИК



ВАЛЕРИЙ ПАНОМАРЕВ, 13 лет
В КЛАССЕ

ВАЛЕРИЙ ПАНОМАРЕВ
ТРУДНАЯ ЗАДАЧА



РИТА ЛЫТАРЬ, 16 лет
ШКОЛА В ШКОЛЕ



Из фотолетописи послевоенных лет



Предлагаем читателям еще одну подборку снимков из Центрального государственного архива кинофотофонодокументов СССР. Фотоматериалы послевоенных лет представлены в архиве значительно полнее, нежели материалы предыдущих исторических периодов. Практически все основные события в жизни нашей страны нашли в них отражение.

Особое внимание уделено хранению документов, из которых запечатлено восстановление разрушенных фашистскими оккупантами районов нашей страны. Среди фотографий на эту тему — трудовой подвиг сталинградцев, начавших весной 1943 года возродить свой полностью разрушенный город; восстановление металлургических заводов Запорожья, Днепрогэса, других промышленных и сельскохозяйственных объектов. Тогда приходилось начинать все сначала. В Сталинграде не было пекарен, и первый хлеб месили в ванной; воду из колодезь развозили на телегах. На весь город был один почтальон, а сама почта ютилась в подъезде разрушенного дома. Дети начали учебу в школе, где были только две стены на класс и одна учительница из всех детей. Гордость Сталинграда — тракторный завод — лежал в развалинах. На завод вернулись кадровые рабочие, но их было слишком мало. К ним на помощь пришли женщины, школьники... Вместе с инженерами рабочие разбирали завалы, извлекали неразорвавшиеся бомбы, снаряды, мины...

И вот в считанные годы город-герой на Волге был возрожден из пепла. Были заново отстроены разрушенные города, села Белоруссии, восстановлены дворцы и музеи под Ленинградом, многие другие памятники отечественной культуры. Фотожурналисты запечатлели новые стройки послевоенных пятилеток — нефтепромыслы Башкирии, строительство Миасского автозавода, возведение Красноярской ГЭС. Главная тема фотолетописцев нашей страны той поры — творческий, самоотверженный труд советских людей, развитие культуры, искусства, спорта, дружеские связи со странами социализма.

Особое внимание уделялось теме борьбы за мир и безопасность народов. Множество фотографий запечатлели сбор подписей в СССР под Стокгольмским воззванием о запрещении атомного оружия в 1950 году, события VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве в 1957 году. Обширен тематический охват событий в фотожурналистике послевоенных лет — от освоения целины до завоевания космоса. Все эти снимки бережно хранятся в ЦГАКФД СССР.

В. РУНГЕ,
заместитель директора ЦГАКФД СССР,
В. БОРИСОВА,
старший архивист ЦГАКФД СССР

ВОССТАНОВИТЕЛЬНЫЕ РАБОТЫ НА ЗАВОДЕ
«ЗАПОРОЖСТАЛЬ». 1947 г.

ГРУППА КОЛХОЗНИКОВ ПОДПИСЫВАЕТСЯ
ПОД СТОКГОЛЬМСКИМ ВОЗЗВАНИЕМ.
МОСКОВСКАЯ ОБЛ. 1950 г.

ВОЗВЕДЕНИЕ ПЕРЕМЫЧКИ
НА КРАСНОЯРСКОЙ ГЭС. 1959 г.

РЕМОНТ ПЕТЕРГОФСКОГО ДВОРЦА С ПОМОЩЬЮ
ВЕРТОЛЕТА. ЛЕНИНГРАД. 1949 г.

ВОССТАНОВЛЕНИЕ ДНЕПРОГЭСА. 1947 г.

ТРУДЯЩИЕСЯ СМОЛЕНСКА НА СУББОТНИКЕ
ПО ВОССТАНОВЛЕНИЮ ГОРОДА. 1948 г.

АКАДЕМИК В. А. АМБАРЦУМЯН ЗА РАБОТОЙ. 1950 г.
НА VI ВСЕМИРНОМ ФЕСТИВАЛЕ МОЛОДЕЖИ
И СТУДЕНТОВ В МОСКВЕ. 1957 г.

ЛЕТЧИК-КОСМОНАВТ СССР Ю. А. ГАГАРИН
В ПРЕЗИДИУМЕ СЛЕТА УЧАЩИХСЯ ШКОЛЫ № 2
ФРУИЗЕЙСКОГО РАЙОНА ГОРОДА МОСКВЫ. 1961 г.



Особенности фотокамеры «Киев-19»



В различных регионах страны поступает в продажу камера «Киев-19», выпущенная в прошлом году ПО «Завод Арсенал». Фотолюбители уже знакомы с техническими характеристиками «Киева-19» («СФ», 1986, № 9) — фотоаппарата с оптимальной стоимостью (150 руб.) среди моделей подобного класса.

Новая зеркальная фотокамера с полуавтоматическим управлением экспозицией и экспонометрированием при рабочей диафрагме объектива является усовершенствованным вариантом модели «Киев-20».

Затвор камеры «Киев-19» — фокальный, механический, ламповый; диапазон выдержек 1/2 — 1/500 с и «В». Жестковстроенный пентапризмный видоскоп имеет окулярное увеличение (по отношению к размеру несъемного фокусировочного экрана) 4 \times , то есть видимое увеличение видоскопа при фокусном расстоянии объектива 50 мм и фокусировка на «бесконечность» составляет 0,8 \times . Фокусировочные элементы экрана: клинья Додена, матированная поверхность пинзы Френеля. Размер поля визирования: 23 \times 35 мм, то есть 93% площади кадра.

Штатный объектив МС «Гелиос-81Н» 2/50; пределы диафрагмирования 2—1:16; шаг установки диафрагмы — 1/3 ступени; снабжен механизмом «прыгающей» диафрагмы.

Тип крепления объективов — байонет «Н» («Никон»).

Если применять специальные переходные кольца серии «КП», то с фотокамерами «Киев-19», «20», «17» и «Никон» могут использоваться сменные объективы от «Киева-6С» и «Пентакона-сикс», «Киева-88», а также от «Зенита» серии «А». Однако в этом случае механизмы «прыгающей» диафрагмы, которыми снаб-

жена часть объективов, функционально несовместимы с фотокамерой, поэтому при экспонометрировании и съемке необходимо вручную закрывать диафрагму до выбранного значения. Фокусировать удобнее при полном относительном отворстии, так как при значениях последнего меньших 1:4 происходит затемнение клиньев Додена. Следовательно, в данном случае фокусировка должна предшествовать экспонометрированию.

Установка параметров экспозиции (выдержки, диафрагмы) в фотокамере осуществляется полуавтоматически: подбором их значений в соответствии с показаниями индикаторов экспонометрического устройства (ЭУ), расположенных в поле зрения видоскопа (верхний светоднод — сигнал «света много», нижний светоднод — «света мало», одновременное мигание обоих светоднодов — сигнал «норма», указывающий на оптимальное соотношение выдержки и диафрагмы при заданной светочувствительности фотопленки и яркости объекта съемки).

Элементы питания — СЦ 018 или СЦ 032 (2 шт.). Общее напряжение — 3 В.

Затвор. Испытанием ряда образцов установлено, что по большинству основных параметров — величинам эффективных выдержек, стабильности их отработки и равномерности экспонирования кадра — затвор камеры удовлетворяет требованиям I класса точности. На рис. 1 приведены графики отклонения выдержек от их расчетных значений для затворов трех реальных образцов (кривые 1, 2, 3). При идеальном равенстве выдержек расчетным значениям ($\log t = \log t_{\text{расч}}$) кривые совпали бы с осью абсцисс системы координат: $\Delta \log t = 0$. Выдержки реальных затворов отличаются от расчетных значений на величину погрешности $\Delta \log t \neq 0$, нормируемую технической документацией. На графике показаны поля допуска, ограниченные ломаными линиями, по величине погрешности для затворов I, II, III классов точности. Как мы видим, кривые 1—3 почти полностью укладываются в поле допуска затвора I класса точности.

Экспонометрическое устройство (ЭУ). Сернистокадмиевый фоторезистор расположен в корпусе пентапризмы видоскопа. Основной особенностью схемы ЭУ является экспонометрирование при рабочей диафрагме объектива. Конструктивно это обеспечивается подключением питания к ЭУ только при нажатии репетитора диафрагмы на переднюю стенку корпуса фотокамеры. При съемке объективами с ручным управлением диафрагмой ЭУ также включается репетитором, но при этом объектив должен быть предварительно задиафрагмирован вручную до выбранного значения. Зона измерения яркости занимает центральную-нижнюю часть кадра (рис. 2).

Расположение фотоприемника в оптической схеме фотокамеры и экспонометрирование при рабочей диафрагме объектива накладывают определенные ограничения на применение ЭУ в условиях пониженной освещенности. Эти ограничения отражены в руководстве по эксплуатации фотокамеры табл. 1, где каждому числу светочувствительности соответствует определенный ограниченный диапазон выдержек, за пределами которого правильность показаний ЭУ не гарантируется. В таблице указаны максимальные значения выдержек из допустимых диапазонов их установки. Мы еще вернемся к этому вопросу и рассмотрим причины ограничений, исходя из основ экспонометрии. На практике же, зная светочувствительность фотопленки, фотолюбитель по таблице легко может определить, каким набором выдержек он располагает для правильного экспонометрирования. Например, если при светочувствительности фотопленки $S=100$ ГОСТ/ISO и значениях выдержки t в пределах допустимого диапазона ($t \leq 1/15$ с) сигнал «норма» индикаторов ЭУ достигается установкой любого из значений диафрагмы K ($K \geq 2$), то яркость данного объекта съемки не выходит за пределы рабочего диапазона яркостей ЭУ, показания индикации достоверны. Если же установка предельного сочетания параметров экспозиции (в приведенном примере: $S=100$ ГОСТ/ISO, $t=1/15$ с, $K=2$) дает сигнал индика-



ФОТО 1



ФОТО 2



ФОТО 3



ФОТО 4

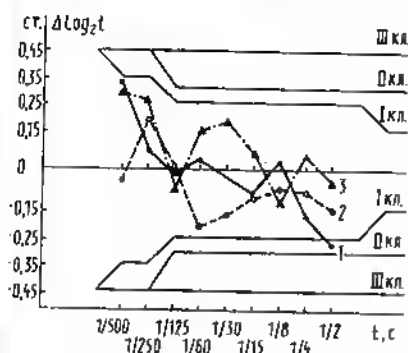


Рис. 1. Графики отклонения экспозиции от расчетной в зависимости от относительной яркости в сравнении с кривыми допусков I, II, III классов точности экспомера.

$\Delta \log_2 t = \log_2 \frac{t}{t_{расч.}}$ — отношение фактической экспозиции к расчетной, выраженное в экспозиционных ступенях — логарифмический коэффициент единиц по основанию 2

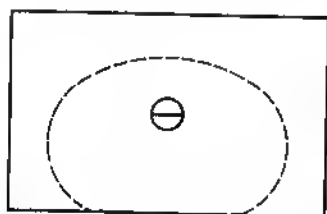


Рис. 2. Расположение зон экспонирования объекта съемки в поле кадра

ции ЭУ «света мало», то яркость объекта съемки недостаточна для обеспечения достоверности показаний индикации ЭУ. Попытка увеличить выдержку приведет к существенной погрешности показаний индикации и, следовательно, к значительной ошибке в экспозиции, не поддающейся предварительной оценке. Это наблюдается, например, в недостаточно освещенных помещениях, где ЭУ фотокамеры «кажется» за пределами рабочего диапазона. В этих условиях, если фотолюбитель не располагает осветительными приборами для подсветки объекта съемки, возможен следующий выход из положения. Любое экспонометрическое устройство определяет параметры экспозиции в расчете на объект средней яркости (средне-серое поле), что обеспечивает адекватное воспроизведение тона объекта на фотопленке. Лицо человека (без загла) ярче средне-серого поля в 2 раза (на 1 экспозиционную ступень); белый лист бумаги или ватмана — в 4 раза (на 2 ступени). Следовательно, экспонометрирование по белому полю позволяет «войти» в рабочий диапазон ЭУ. Однако 2 ступени яркости, искусственно приобретенные за счет замены объекта, необходимо учесть при съемке,

увеличив выдержку на 2 ступени. Фото 1 иллюстрирует случай такой съемки с рук ($S=100$ ГОСТ/ISO, $K=2$, $t=1/8$ с).

Еще одна особенность данного экспонометрического устройства также касается его работы в условиях пониженной освещенности и зависит от ширины полосы настройки схемы ЭУ. Под шириной полосы настройки ЭУ подразумевается диапазон значений освещенности поверхности фотоприемника, в пределах которого схема ЭУ при постоянстве установленных параметров S , K , t обеспечивает сигнал индикации «норма». Диапазону освещенности соответствует определенный диапазон яркостей объектов съемки при постоянном относительном отягчении объектива.

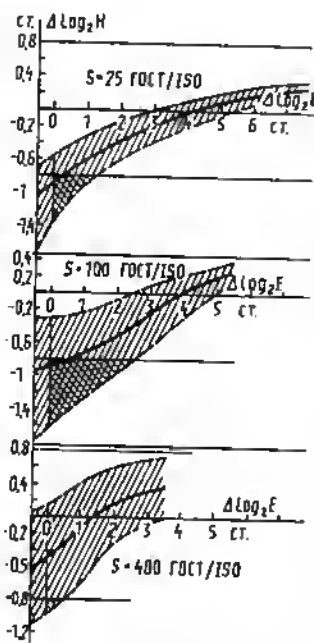


Рис. 3. Графики изменения погрешности экспозиции в зависимости от относительной яркости фотоприемника: H — экспозиция, лк; $\Delta \log_2 H = \log_2 \frac{H}{H_{расч.}}$ — погрешность экспозиции, выраженная в экспозиционных ступенях; H_0 — номинальная экспозиция; III — реальная экспозиция фотоприемника; параметры которой установлены по показаниям индикации ЭУ; E — освещенность поверхности фотоприемника, лк; $\Delta \log_2 E = \log_2 \frac{E}{E_{расч.}}$ — погрешность экспозиции, выраженная в экспозиционных ступенях; EI — расчетное значение освещенности для 1-го сочетания параметров экспозиции. В случае идеального равенства отработанных экспозиций III комбинация значений H_0 на графике должны представлять собой прямые линии, совпадающие с осью абсцисс ($\Delta \log_2 H = 0$). Техническая документация задает максимальный допуск на погрешность экспозиции для фотокамер подобного класса $\pm 0,5$ ступень. Двойной шириной обозначены на графиках области превышения исследуемыми образцами фотокамеры допусков на погрешность экспозиции.

Техническая документация задает допустимую ширину полосы настройки ЭУ одну ступень: $\pm 0,5$ ступени от уровня настройки. Это означает, что при экспонометрировании сигнал «норма» может быть вызван установкой кольца диафрагмы в три соседних положения, на среднее из которых откалибровано ЭУ. При изготовлении фотокамер контроль ширины полосы настройки проводится в одной средней точке рабочего диапазона яркостей ЭУ, поэтому на его краях возможно превышение допуска. На графиках (рис. 3) приведены характерные кривые изменения погрешности экспозиции, полученные усреднением результатов измерений на пяти образцах. Полоса настройки ЭУ обозначена заштрихованной частью, ограниченной пунктирными линиями. Как показывают графики, которая особенность данной схемы ЭУ заключается в смещении погрешности экспозиции в сторону недоэкспозиции и в расширении полосы настройки (различном в разных образцах) по мере снижения освещенности поверхности фотоприемника. Следовательно, выбор параметров экспозиции по сигналу «норма», соответствующему нижнему краю полосы настройки, может привести к существенной для фотоматериала погрешности экспозиции, достигающей полутора ступеней «в недоэкспозицию».

Третьей особенностью данного ЭУ является нарастание времени установления сигнала индикации (инверсионности) по мере снижения освещенности поверхности фотоприемника. В некоторых образцах оно достигает 20–30 с.

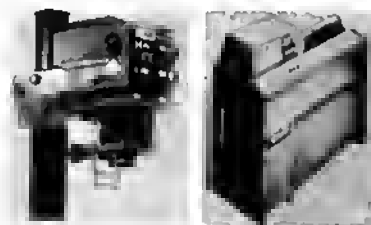
Из рассмотренных трех особенностей экспонометрического устройства фотокамеры «Кна-19» следует, что в его рабочем диапазоне есть область, соответствующая малым значениям яркостей объектов съемки, где использование ЭУ фотокамеры лишено оперативности, так как требует от фотолюбителя не только учета ограничения диапазонов выдержек, но и выжидания времени установления сигнала индикатора H, одновременно, подбора параметров экспозиции по средним позициям полосы настройки.

Возможности ЭУ фотокамеры иллюстрируют фотоснимки: съемка в контржуре — фото 2; портрет в помещении у окна — фото 3; пейзаж при ярком солнце — фото 4.

Е. СУББОТЕНКО

ФОТОТЕХНИКА

Новинки зарубежной техники



Фотоувеличитель «Джобо-нолор С 7700» и процессор «Аутолаб АТЛ-3»

Фирма «Джобо» (ФРГ) выпускает широкий ассортимент лабораторного оборудования: фотоувеличители для черно-белой и цветной пленки, автоматизированные и полуавтоматизированные процессоры для обработки пленки и бумаги, высоконадежные экспонометры для фотокамеры, цветоанализаторы, осветители.

Фотоувеличитель «Джобо-нолор С 7700» предназначен для получения цветных отпечатков формата до 40x50 см с негатива размером 6x7 см. «С 7700» имеет ультрафиолетовый, теплозащитный и высококачественный дифракционный интерференционный фильтры. Последний — с крошечной фильтровой механикой и широким диапазоном параметров светосмазательной лампы, которая интегрирована в цветной источник света. Значения цветной плотности фильтров: 200 CC — желтого и голубого; 170 CC — пурпурного. Кроме горизонтальной проекции допускаются вертикальная, возможен также поворот увеличительной головки и резокорт пленки на 180°. Для компенсации искажений плоскости негатива и объектива свободно поворачиваются. Увеличитель комплектуется антистатическим станком и формальными негативадами.

Продолжается сотрудничество автоматизированного процессора ротоционного типа. На смену модели «Аутолаб АТЛ-1» (см. «СФ», 1985, № 7) пришли более автоматизированные процессоры «АТЛ-2» и «АТЛ-3», которые работают на катушке до десяти программ и предназначены для обработки черно-белых и цветных негативов, позитивов и обращенных фотоматериалов, а также пленки, ФТ-пленки, микрофильмов и других. С помощью светодиодных индикаторов и цифрового дисплея проводится контроль процесса обработки и температуры. Процессор «АТЛ-3» производимый «АТЛ-2». Компьютер обеспечивает тонкую обработку всей негативной пленки. «АТЛ-3» особенно рекомендуется для обработки пленки по процессу Е-4 в стандартном раппе и в модифицированных режимах с бесступенчатой фиксацией для компенсации недоэкспозиции или переэкспозиции при съемке. Одной из особенностей процессора достаточно для обработки 240 молеформатных пленок. Объем каждого из 12 сосудов для обработки растворов, используемых в «АТЛ-3», — 1,8 л. Производительность в час — 22 цветных негативных пленки (процесс С-41); 19 цветных обращенных пленок (Е-6); материал «Цибакром» — 6 отпечатков формата 50x46 см. Габариты «АТЛ-3» — высота 122 см, длина 130 см, ширина — 64 см.

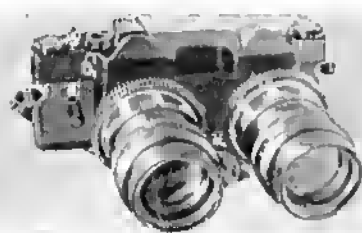
Одной из последних новинок фирмы стал прибор «Джобо Оптилайзер» для преобразования цветных и черно-белых негативов и диапозитивов в цветные изображения на дисплее телевизора. Этот прибор представляет собой электронную систему, имеет градуированные субэкранные фильтры для цветовой коррекции голубого, желтого и пурпурного цветов. С помощью этих фильтров достигаются различные цветовые балансы изображений на мониторе и возможность просмотра цветного анализа. Экран повышает уровень контрастности и другие изменения, необходимые для окончательной пленки. Оборудование может быть присоединено к аналоговому устройству для регистрации яркости, дающего цветного баланса или для пленки фотографий из монитора. Прибор может использоваться для оперативного просмотра материала, а также для фотоснимков, для проверки эффективности ретуширования, при обучении основам фотографирования и пленки фотографий, для видеонаписи в фотобюро.

КОНИРСФ 100000 ТЕХНИЧЕСКИХ ИДЕЙ

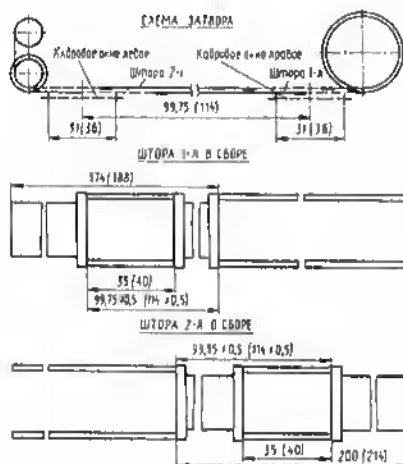
Затвор для стереокамеры



ФОТОАППАРАТ «ФАС-2»



ФОТОАППАРАТ «ФАС-3»



ШТОРНЫЙ ЗАТВОР «ФАС»: РАЗМЕРЫ В СКОБКАХ — ДЛЯ БАЗИСА В=114 мм; БЕЗ СКОБОК — ДЛЯ В=95 мм.

На основе камеры «Зенит-ТТЛ» нами были разработаны: «ФАС-2» с базисом 114 мм и «ФАС-3» с базисом 95 мм.

В фотоаппарате «ФАС-2» используется один шторный затвор (авторское свидетельство № 675389 от 18.06.1973 г., С. Я. Элштейн «Шторный затвор»), который отличается от затвора «Зенит-ТТЛ» только конструкцией штор (см. рисунок).

Каждая из штор состоит из двух частей, связанных тесьмами и металлическими борками, обычно применяемыми в шторных затворах. Таким образом, на каждой шторе образуется по две рабочие кромки вместо одной. Расстояние между этими рабочими кромками на каждой што-

ре должно быть равно расстоянию между одноименными кромками двух кадровых окон аппарата. Базис 114 мм требует протяжки пленки не два кадровых шага (см. «СФ», 1984, № 6), то есть на 16 перфорационных шагов. Это осуществляется без какой-либо переделки механизма транспортирования пленки за счет временного разобщения механизма автоспуска затвора и транспортирования пленки. После съемки кадра удерживают кнопку спуска затвора нажатой и поворачивают рычаг автоспуска на угол 20—60°. Затем кнопку отпускают и механизм проворачивают рычагом в 2—3 приема до упора, до полного автоспуска затвора. При таком решении сохраняется возможность съемки моно, с одним закрытым объективом.

Как показал опыт, базис 114 мм при объективах с $f=58$ мм («Гелиос-44») отнюдь не оказался чрезмерно большим. Искажения ближнего плана начинались только со съемки портрета. При объективах же с $f=20$ мм («Мир-20М») съемка возможна с дистанции от 0,8 м. Отметим попутно, что наружный диаметр объективов «Мир-20М» — 93 мм и при малом базисе они не устанавливаются.

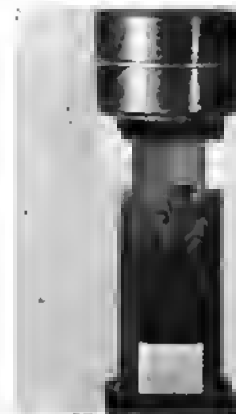
Аппараты «ФАС-3» отпечатаются от «ФАС-2» только величиной базиса (95 мм), размером кадра (24×31 мм) и, следовательно, числом зубцов транспортирующего барабана (семь вместо восьми). Аппараты используются для глубоководных съемок, и уменьшенный базис (95 мм вместо 99,75 мм) связан с размером индикаторов.

Нн «ФАС-2», нн «ФАС-3» не оснащены биноклярным визирным устройством, хотя при наличии сменной оптики его необходимость очевидна. Даже многолетний опыт не всегда позволяет надеждо предугадать эффект стереоскопичности, выполненного с помощью широкоугольного или телеобъектива. Биноклярный же визир с увеличенным равным увеличением стереоскопа позволяет перед съемкой наблюдать стереоизображение, точно соответствующее тому, что будет получено после монтажа стереопары.

И. МОГИЛЕВСКИЙ,
В. ЛОСЕВ

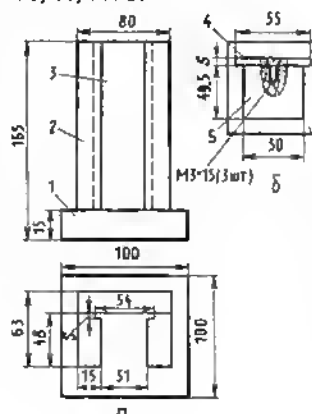
Пресс для склейки

Предлагаемый деревянный пресс (см. фото) предназначен для монтажа спайдов в картонные рамки и их склейки. Пресс изготавливается из двух узлов: корпуса (см. рис. а) и штока (рис. б). Корпус состоит из основания 1; двух боковых стенок 2; задней стенки 3. Шток имеет всего три де-



тапн: пуансон 5 (сталь, латунь, гетинакс), направляющую пластину 4 и попку 6. Все детали корпуса и штока (кроме направляющей пластины) склеиваются эпоксидным клеем. При изготовлении деталей следует точно выдерживать перпендикулярность углов и размеры 50,1 и 49,5. Размер S — толщина пластины, в зависимости, и глубина паза подбираются опытным путем. Конструкция проста в изготовлении и работе. Технология склейки рамок следующая. На одну из половин рамок приклеивается клеем ПВА (2—3 точки) слайд, который закладывается в корпус пресса. Вторая половина рамки смазывается в восьми точках (по углам и сторонам рамок) клеем ПВА и укладывается сверху на первую. В корпус спускается шток, на попку которого установлен груз. Рамки прессуются до высыхания клея. Пронзаваемость — 30 штук в час. Предельное число — 50 склеенных рамок.

М. ЛЕТВИНОВ
626510, Тюменская обл., пос. Храп, ул. Дзержинского, 16, кв. 35

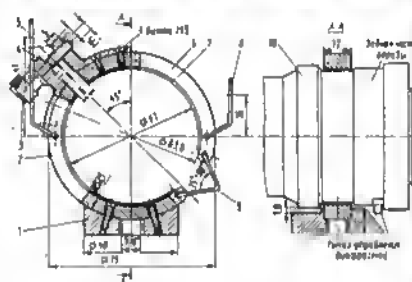
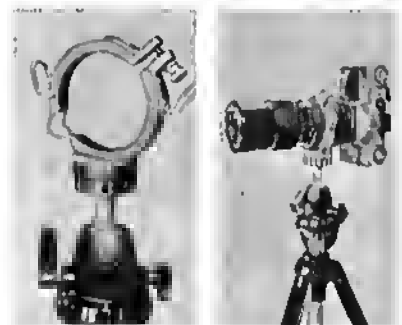


Штативное кольцо к «Граниту-11»

Предлагаемая съемная конструкция проста в изготовлении, имеет небольшие размеры и массу, не препятствует любому съемочным работам (см. фото).

Штативное кольцо, закрепленное на центре тяжести системы камера — объектив, обеспечивает ее надежную, устойчивую фиксацию в любом положении на штативах любой конструкции. Присоединение к напечному ремню, оно позволяет удобно и безопасно переносить камеру, а при съемке с рук дает дополнительный упор для плавной плавности.

Конструкция (см. рисунок) представляет собой разъемный хомут, укрепленный на специальной гайке 1 с резьбовым отверстием 3/8" для присоединения к штативу. Разъемный хомут состоит из двух полуколец



2 и 6, соединенных с одной стороны шарниром 9, с другой — стягивающим невыпадающим винтом 3, вставленным в специальные гребки 4. Внутренняя поверхность полуколец оклеена уплотняющими кожаными прокладками 7. Для присоединения напечного ремня в полукольца вставлены ушки 5 и 8.

Штативное кольцо надевается на заднюю часть оправы объектива, входящую непосредственно за кольцо изменения фокусного расстояния 10, и затем затягивается винтом 3. При съемке с рук гайка штативного кольца 1 располагается внизу фотокамеры, стягивающий винт 3 — сверху. При съемке со штатива, ослабив стягивающий винт, можно поворачивать систему в любое положение.

Фотоаппаратура — высокое качество

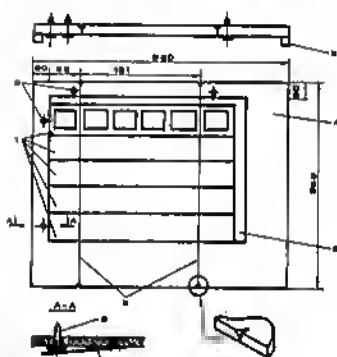
В ГОССТАНДАРТЕ СССР

ние вокруг оптической оси объектива. При иошении системы на ремне особое расположение ушек на полукольцах обеспечивает ее самозахват и удерживание. Материалы: полукольца 2 и 6, гайка 1 — дюралюминий марки Д-16; губки 4 — дюралюминиевый швеллер с толщиной полки 5 мм; шарнир 9, ушки 5 и 8 — стальная проволока \varnothing 2 мм;

Исходным размером штативного кольца является диаметр объектива «Гранит-11» в месте его закрепления с учетом толщин уплотняющих прокладок.

В. АРТУШЕНКО
660017, г. Красноярск,
ул. Ленина, 122, кв. В1.

Полезное приспособление



Для получения контактных отпечатков с малоформатных негативов, резиновых по 6 кадров, я изготовил простое приспособление. Приспособление состоит из основания 4, имеющего две опоры 3, четыре подпружиненных штифта 2, две натянутые лески 6, и прижимного стекла (на рисунке не показано). Основание изготовливается из фанеры толщиной 5—6 мм и оклеивается черной бумагой. Штифты диаметром 2—2,5 мм, концы которых выступают над основанием на 5—6 мм, подпружиниваются плоскими лужеными 7, изготовленными из полосок латуни. Леска диаметром 0,2—0,3 мм должна быть хорошо натянута и концы ее надежно завязаны узлом. Чтобы леска не слезла, на торцах основания острым ножом сделаны надрезы. Печать контактных ведется на столе увеличителя. Под леску помещается лист бумаги эмульсией вверх до упора в штифты, на него накладываются эмульсионной стороной вниз негативы 1. На листе 5 фотобумаги размером 18×24 см размещается 5 отрезков пленки по 6 кадров. Сверху все покрывается толстым стеклом.

А. СЕМЕНОВ,
Зеленодольск

Государственный комитет СССР по стандартам принял постановление «О научно-техническом уровне и качестве отечественной кинофотоаппаратуры и ее нормативно-техническом обеспечении».

В постановлении отмечается, что оптической промышленностью произведена определенная работа по повышению научно-технического уровня и качества выпускаемой кинофотоаппаратуры, улучшению потребительских свойств многих изделий.

Вместе с тем приняты меры по обеспечению коренных изменений технического уровня и качества выпускаемой продукции. Еще незначителен удельный вес любительской аппаратуры, аттестованной по высшей категории качества.

Сложившееся положение является следствием слабой роли ГОИ имени С. И. Вавилова в повышении научно-технического уровня изделий кинофототехники, внедрении унифицированных конструкторских решений и установлении в нормативно-технической документации показателей, ориентирующих промышленность на выпуск высококачественных изделий.

В постановлении подчеркивается, что оптическая промышленность не только не обеспечивает своевременный пересмотр стандартов и технических условий с целью повышения их технического уровня, качества и поддержания их на уровне лучших мировых достижений, но и систематически нарушает сроки плановой проверки. Практически все представленные на утверждение в 1986 году проекты государственных стандартов и изменений к ним были существенно переработаны в процессе проведения экспертизы. Кроме того, был аннулирован или ограничен срок действия государственной регистрации 80% лопутивших на экспертизу технических условий на новые изделия.

Экспертиза технических условий также выявила, что головная организация по стандартизации — ГОИ имени С. И. Вавилова слабо осуществляет контроль за соответствием отраслевой НТД государственным стандартам. В ряде случаев значения показателей качества, установленные в тех-

нических условиях, значительно уступают показателям, определенным по результатам испытаний, что свидетельствует о продолжающейся в отрасли практике создания «запаса прочности» для лрнемн готовой продукции путем нормирования в НТД давно достигнутого или легко достижимого технического уровня.

Анализ результатов экспертизы материалов ГАК показал, что аттестация кинофототехники нередко носит формальный характер, вместо средства для обеспечения действительно высокого технического уровня и качества изделий она во многих случаях проводится только во имя выполнения плана по выпуску продукции высшей категории качества: оценка технического уровня и качества не всегда объективна и достоверна; не проводятся сравнительные испытания аттестуемых изделий с лучшими зарубежными аналогами. Для изготовления кинофотоаппаратуры нередко применяются элементная база и комплектующие изделия, не соответствующие мировому уровню.

Причинами выпуска некачественной продукции являются поставка из производства изделий с конструктивными недоработками, нарушение технологической дисциплины и нормативно-технической документации, недостаточная требовательность служб ОТК.

В оптической промышленности практически отсутствует специализация предприятий по видам продукции: однотипные изделия выпускаются различными заводами, в результате страдает качество изделий, срываются сроки освоения в серийном производстве новой кинофотоаппаратуры.

Другими причинами низкого технического уровня и качества отечественной кинофототехники являются отсутствие межзаводской унификации элементов конструкции изделий, низкая культура производства, использование устаревших конструкторских решений, технологических процессов и оборудования, медленное внедрение средств автоматизации.

Оптическая промышленность, ее головные организации по кинофототехнике не полностью перестроили

свою работу в свете требований постановлений ЦК КПСС и Совета Министров СССР.

В целях устранения отмеченных недостатков и повышения эффективности работ по обеспечению коренного повышения технического уровня и качества выпускаемой продукции Государственный комитет СССР по стандартам постановил:

Оптической промышленности рассмотреть на заседаниях коллегий ход выполнения работ по повышению технического уровня и качества кинофотоаппаратуры и ее нормативно-технического обеспечения; разработать и представить в 1988 году на согласование в Госстандарт СССР программы «Качество», отразив в них мероприятия по повышению технического уровня и качества комплектующих материалов и изделий, поставляемых для изготовления кинофотоаппаратуры, по замене устаревшей элементной базы, по развитию межзаводской унификации.

Далее в постановлении устанавливаются сроки для разработки и представления в Госстандарт СССР графика пересмотра закрепленных государственных и отраслевых стандартов и технических условий с целью доведения их до мирового уровня к 1990 году.

Оптической промышленности предлагается рассмотреть вопрос об углублении специализации заводов по выпуску определенных видов кинофотоаппаратуры, в главному управлению Государственной приемки подготовить предложения директивным органам о введении с 1 января 1988 года на предприятиях, выпускающих кинофотоаппаратуру, государственной приемки продукции.

Сменные фотообъективы



«Тенр-11А»

Светосильный длиннофокусный объектив с ручным управлением диафрагмой и большой разрешающей способностью. Комплектуется светофильтрами: бесцветным УФ-1Х, желто-зеленым ЖЗ-2Х, оранжевым О-2,8Х. Объектив имеет астрономическую протасоленную бленду.

Фокусное расстояние — 135 мм; угол поля зрения — 18°; относительное отверстие — 1:2,8; разрешающая способность — 45/24 мм⁻¹; предел фотосъемки — 1,2 м; предел диафрагмирования — 1:22; коэффициент пропускания — 0,8; коэффициент светорассеивания — 0,02; число линз/компонентов — 4/3; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М55ХХ0,75; габариты — Ø70×110 мм; масса — 0,6 кг; цена — 50 руб.



МС «АПО ТЕЛЕЗЕННТАР-М»

Длиннофокусный объектив с автоматическим приводом диафрагмы ножичного типа и многослойным ахроматическим просветлением. Обладает аполитическими свойствами и обеспечивает высокую точность изображения, особенно при съемке на цветную пленку.

Фокусное расстояние — 135 мм; угол поля зрения — 18°; относительное отверстие — 1:2,8; разрешающая способность — 55/40 мм⁻¹; предел фотосъемки — 1,3 м; предел диафрагмирования — 1:22; коэффициент пропускания — 0,9; коэффициент светорассеивания — 0,015; число линз/компонентов — 5/4; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М58ХХ0,75; габариты — Ø66,5×84 мм; масса — 0,45 кг; цена — 250 руб. (услотата).

«ЮПИТЕР-37Аа, МС «ЮПИТЕР-37А»

Длиннофокусный объектив с ручным управлением диафрагмой и большой разрешающей способ-



ностью. Поставляется с протасоленной блендой. Объектив выпускается также в варианте с многослойным ахроматическим просветлением.

Фокусное расстояние — 135 мм; угол поля зрения — 18°; относительное отверстие — 1:3,5; разрешающая способность — 45/30 мм⁻¹; предел фотосъемки — 1,2 м; предел диафрагмирования — 1:22; коэффициент пропускания — 0,82; 0,9 (нмСи); коэффициент светорассеивания — 0,02; 0,015 (нмСи); число линз/компонентов — 4/3; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М52ХХ0,75; габариты — Ø57×92 мм; масса — 0,41 кг; цена 55 и 100 руб. (нмСи).



«ЮПИТЕР-21М»

Длиннофокусный объектив с автоматическим приводом диафрагмы ножичного типа и большой разрешающей способностью.

Фокусное расстояние — 200 мм; угол поля зрения — 12°; относительное отверстие — 1:4; разрешающая способность — 50/36 мм⁻¹; предел фотосъемки — 1,8 м; предел диафрагмирования — 1:22; коэффициент пропускания — 0,84; коэффициент светорассеивания — 0,04; число линз/компонентов — 4/3; формула цветности — 11-0-1,5; посадочная резьба для насадок — М58ХХ0,75; габариты — Ø78ХХ163 мм; масса — 0,98 кг; цена — 140 руб.

«ЗМ-6А»

Зеркально-линзовый объектив повышенной светосилы. Для теленки объектива не штатное име-



ются две гнезда с резьбой 3/8 и 1/4". Комплектуется светофильтрами: бесцветным УФ-1Х, желто-зеленым ЖЗ-2Х, оранжевым О-2,8Х и нейтрально-серым Н-4Х. Объектив снабжен выдвинутой протасоленной блендой.

Фокусное расстояние — 500 мм; угол поля зрения — 5°; относительное отверстие — 1:6,3; разрешающая способность — 38/22 мм⁻¹; предел фотосъемки — 6,0 м; коэффициент пропускания — 0,6; коэффициент светорассеивания — 0,03; число линз/компонентов — 6/5; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М95ХХ1; габариты — Ø112,5×182 мм; масса — 1,4 кг; цена — 200 руб.



МС «МТО-11СА»

Зеркально-линзовый объектив уменьшенных габаритов и массы с многослойным ахроматическим просветлением. Объектив снабжен выдвинутой протасоленной блендой. Комплектуется светофильтрами: бесцветным УФ-1Х, желто-зеленым ЖЗ-2Х, оранжевым О-2,8Х.

Фокусное расстояние — 1000 мм; угол поля зрения — 2,5°; относительное отверстие — 1:10; разрешающая способность — 35/28 мм⁻¹; предел фотосъемки — 8,0 м; коэффициент пропускания — 0,7; коэффициент светорассеивания — 0,03; число линз/компонентов — 4/4; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М116ХХ1; габариты — Ø126×238 мм; масса — 1,95 кг; цена — 325 руб.



МС «ГРАННТ-11М»

Объектив переменного фокусного расстояния с автоматическим приводом диафрагмы и многослойным ахроматическим просветлением. В процессе съемки обеспечивается возможность выбора любого фокусного расстояния в диапазоне 80—200 мм.

Фокусное расстояние — 80—200 мм; угол поля зрения — 30—12°; относительное отверстие — 1:4,5; разрешающая способность при f=80 мм — 50/20 мм⁻¹; f=150 мм — 36/20 мм⁻¹; f=200 мм — 45/20 мм⁻¹; предел фотосъемки — 1,5 м; предел диафрагмирования — 1:22; коэффициент пропускания — 0,8; коэффициент светорассеивания — 0,025;

число линз/компонентов — 11/9; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М58ХХ0,75; габариты — Ø70ХХ165 мм; масса — 0,95 кг; цена — 450 руб.



МС «ЗМ-5СА»

Зеркально-линзовый объектив уменьшенных габаритов и массы с многослойным ахроматическим просветлением. Комплектуется светофильтрами: бесцветным УФ-1Х, желто-зеленым ЖЗ-2Х, оранжевым О-2,8Х и нейтрально-серым Н-4Х.

Фокусное расстояние — 500 мм; угол поля зрения — 5°; относительное отверстие — 1:6,3; разрешающая способность — 40/20 мм⁻¹; предел фотосъемки — 4,0 м; коэффициент пропускания — 0,7; коэффициент светорассеивания — 0,03; число линз/компонентов — 4/4; формула цветности — 11-0-0; посадочная резьба для насадок — М72ХХ0,75; габариты — Ø83×139 мм; масса — 0,62 кг; цена — 200 руб.

М. ЛЯХОВА,
Дом оптики

ФОТОТЕХНИКА

Новинки Цейсса

Комбинат «Карл Цейсс Йена» (ГДР) объявил о начале производства четырех новых объективов с переменным фокусным расстоянием для 35-мм камер, которые отличаются малым весом и особой компактностью:

зум 28—70 мм/3,8—4,8; 9 линз, габариты — 73,6×62,5 мм, вес — 323 г, диаметр фильтра — 58 мм; зум 35—70 мм/3,5—4,8; 7 линз, габариты — 65×62 мм, вес — 273 г, диаметр фильтра — 55 мм; зум 70—210 мм/4,5—5,6; 12 линз в восьми группах, габариты — 84×64 мм, вес — 377 г, диаметр фильтра — 52 мм, особо легкий зум 70—300 мм/4,5—5,6; вес — 526 г, 13 линз в 9 группах, габариты — 111×65 мм, диаметр фильтра — 55 мм. Два короткофокусных зума имеют раздельные кольца фокусировки и зуммирования, два же длиннофокусных — единое.

Цветные технические диапозитивы

СТРАНИЧКА ПРОФЕССИОНАЛА

Для просмотра на экране графнков, таблиц и рисунков часто используются цветные технические диапозитивы. Способы их получения различны: тонирование (вирирование) и окрашивание изображения на черно-белых пленках; использование диазоматериалов, а также цветных обрабатываемых, негативных или позитивных пленок («СФ», 1979, № 10). Применение различных процессов и растворов при тонировании и окрашивании черно-белых негативов, позитивов и их копий позволяет получить изображение многих цветовых оттенков: голубого, синего, пурпурного, красного, зеленого, желтого. Тонирование бывает двух видов: химическое и красочное («СФ», 1986, № 9).

Для получения черно-белого негатива оригинал переснимают на низкочувствительную контрастную пленку, например типа «Микрат». При репродуцировании экспозицию уменьшают примерно на 1—2 ступени по сравнению с нормальной. Пленку проявляют при 20 °С в проявителе, предназначенном для используемого типа пленки. Каждому создаваемому оттенку соответствует своя плотность черно-белого изображения, которая определяется опытным путем в процессе работы. Для получения чистых оттенков и предохранения изображения от всевозможных пятен пленку после проявления тщательно фиксируют и промывают. Тонируют мокрый негатив.

Химическое тонирование проводят в одну стадию, используя один раствор — тонирующий, или в две стадии: черно-белое изображение подвергают сначала отбеливанию, а затем непосредственно тонированию.

При тонировании в синий цвет в одну стадию обработку проводят в растворе следующего состава:

Раствор А	
Калий железосинеродистый	9,4 г
Калий дихромовокислый 1%-ный раствор	12,5 мл
Вода	до 1 л

Раствор В	
Сульфат аммонийно-железистый	10,6 г
Щавелевая кислота	12,5 г
Вода	до 1 л

Растворы А и Б смешивают в пропорции 1:1. Время тонирования составляет около 5 мин, промывки — 10 мин. Срок хранения отдельных растворов достаточно долго, смешанный раствор хранится плохо.

Для тонирования в две стадии составляется один из растворов, приведенных в таблице.

Изображение отбеливают около 6 мин. Интенсивность цвета зависит от продолжительности отбеливания. Чем короче время отбеливания, тем более голубым получится изображение. Далее изображение в течение 20 мин промывают, 2—5 мин тонируют и 15 мин окончательно промывают.

Тонирование в медно-красный цвет проводят в растворе следующего состава:

Раствор А	
Натрий лимоннокислый трехзамещенный	100 г
Вода	до 1 л

Раствор Б	
Сульфат меди	12 г
Вода	до 100 мл

Раствор В	
Калий железосинеродистый	10 г
Вода	до 100 мл

Эти растворы смешивают в пропорции 10:1:1. Время тонирования — около 6 мин, промывки — 10 мин. Срок хранения смеси — 30 мин, отдельных частей — намного дольше.

Красочное тонирование проводят различными органическими красителями или их смесями. Обычно такое тонирование многостадийно и дает более широкую гамму оттенков. Для получения красного изображения используют роданин S или Б, фуксин, пиронин, сафранин; желтого — ауромин О; оранжевого — хризоидин; зеленого — малахитовый зеленый и метиленовый зеленый; голубого и сине-зеленого — метиленовый голубой; фиолетового — метиленовый фиолетовый и так далее. Концентрация этих красителей в растворе определяется опытным путем. Обработка проводится в трех растворах по следующему процессу: отбеливание — 15—20 мин; ополаскивание — 0,5 мин; ванна из лимоннокислого натрия — 10 мин; ополаскивание — 0,5 мин; ванна из красителя — 3 мин; промывка — 10 мин.

ОТБЕЛИВАЮЩИЙ РАСТВОР

Раствор А	
Сульфат меди	26 г
Калий лимоннокислый трехзамещенный	60 г
Уксусная кислота ледяная	30 мл
Вода	до 800 мл

Раствор В	
Калий роданистый	20 г
Вода	до 200 мл

Перед началом работы часть отбеливающего раствора смешивают и разбавляют таким же количеством воды. Для более полного отбеливания используется 10%-ный раствор лимоннокислого натрия.

РАСТВОР КРАСИТЕЛЯ

Краситель	5 г
Уксусная кислота ледяная	10 мл
Вода	до 1 л

Продолжительность обработки в отбеливающем и окрашивающем растворах зависит от степени окрашивания. Если полученный цветовой оттенок недостаточно чист, пленку обрабатывают в просветляющей ванне в течение 3—5 мин.

Калий марганцовокислый	0,4 г
Сернистая кислота конц.	2 мл
Вода	до 1 л

Возникшее от марганцовокислого калия желтое окрашивание устраняют 4%-ным раствором метабисульфата калия в течение 4 мин. Затем следует окончательная промывка диапозитива.

Метод фирмы «Кодак». Для окрашивания черно-белого изображения широко применяется метод, используемый при обработке цветных обрабатываемых пленок «Кодахром»: пленка обрабатывается в цветном проявителе, содержащем соответ-

ств два варианта растворов для тонирования в синий цвет

Состав	Количество веществ, г/л	
	I	II
Отбеливающий раствор		
Калий железосинеродистый	25	25
Аммиак (10% раствор)	—	100 мл
Тонирующий раствор		
Железосинеродистые квасцы	—	20
Железо хлорное	20	—
Бромистый калий	10	10
Соляная кислота (10% раствор)	—	30 мл

ствующий краситель. На цветовой оттенок получаемого по этому способу изображения влияют тип применяемого цветного проявляющего вещества и красителя, количественное и качественное соотношение красящих компонент в растворе проявителя; продолжительность цветного проявления и промывки после него. Процесс состоит из 8 стадий: отбеливание — 5 мин; промывка — 3 мин; цветное проявление — около 10 мин; промывка — не более 5 мин; отбеливание — 4 мин; промывка — 2—3 мин; фиксирование — нужный оттенок + 1 мин; промывка — 10 мин.

В качестве отбеливающего раствора используют раствор, предназначенный для обработки пленок типа ДС-4, ЦНД или «Орвоколор». В качестве проявителя можно взять любой цветной позитивный проявитель, например такого состава:

Гидроксиметил сернистый	1,2 г
ЦПВ-1	3 г
Сульфит натрия безв.	2 г
Натрий углекислый безв.	60 г
Бромистый калий	2 г
Вода	до 1 л

Кроме ЦПВ-1 и ЦПВ-2 могут применяться и другие цветные проявляющие вещества, оказывающие различное влияние на конечную окраску черно-белого изображения. Например, с компонентой 2,4-дихлор- α -нафтол проявитель, содержащий парафенилендиамин, окрашивает изображение в фиолетовые либо сине-пурпурные тона; проявитель с о-метил-парафенилендиамин — а голубые, а с ЦПВ-1 — в сине-зеленые. В цветной проявитель добавляют раствор компоненты в органическом растворителе. Для получения изображения различных оттенков используют растворы компонент следующих составов:

Желтый оттенок	
Спирт метиловый	100 мл
Анилин хлоруксусной кислоты	1 г

Коричневый оттенок	
Спирт метиловый	100 мл
Ацетон	12 мл
2,5-дихлор- α -нафтол	0,5 г
Парафенилендиамин роданистый	0,5 г

Пурпурный оттенок	
Спирт метиловый	100 мл
Ацетон	12 мл
Парафенилендиамин роданистый	0,5 г

Голубой оттенок	
Спирт метиловый	100 мл
α -нафтол	0,7 г

Сине-зеленый оттенок	
Спирт метиловый	100 мл
2,4-дихлор- α -нафтол	1 г

Фиолетовый оттенок	
Спирт метиловый	100 мл
β -нафтол	2 г

Расширить спектр окрашивания черно-белого изображения помогает также смешивание различных красящих компонент. Пропорции в смеси можно менять. Например, для получения оранжевого оттенка берут 1,5 г анилина хлоруксусной кислоты и 1 г 1-фенил-3-метил-5-пиразолона и растворяют в 100 мл метилового спирта, а для получения зеленой окраски смешивают по 0,5 г желтой и сине-зеленой компонент и растворяют эту смесь в 100 мл метилового спирта. Рабочий раствор готовят из одной части раствора компоненты и 10 частей проявителя. Процесс проявления ведут в свежих растворах. Продолжительность промывки после цветного проявления должна строго соблюдаться, иначе из слоя может вымыться краситель. Фиксирование проходит в нейтральном фиксаже и заканчивается через минуту после получения необходимого цвета. Отбеливание и фиксирование можно проводить в один этап, для чего используют ослабитель Фармера.

Т. МОСИНА

«Интерпрессфото-87» в Ираке

В течение недели в Багдаде члены жюри «Интерпрессфото-87» — представители Ирака, СССР, Чехословакии, Кубы, Нидерландов, Франции, Египта, Болгарии, Румынии, ГДР, Польши, Венгрии, Союза арабских журналистов, Федерации журналистов Палестины рассмотрели 2816 работ 461 автора из 42 стран мира. Оргкомитет предварительного отбора не проводил. Для получения права участвовать в выставке достаточно было набрать лять голосов, а чтобы попасть в число претендентов на награды — восемь. Дальнейшая судьба снимков решалась тайным голосованием.

Итоги его для советской коллекции оказались благоприятными — наши авторы получили наибольшее количество наград — две золотые, две серебряные, шесть бронзовых медалей и четыре почетных диплома. Медали были завоеваны в ляти категориях из семи. Как говорят спортсмены, мы проиграли «за явным преимуществом» в категориях «Новости» и «Человек и образ жизни». Не лотому, что у нас в стране мало новостей или советские фотожурналисты не работают над темой «Образ жизни». Подвело прежде всего неаправильное лормирование характера данией выставки.

Почти каждому эксконенту почему-то непременно хотелось продемонстрировать «художественность» в ущерб публицистичности, информативности, острой выразительности. Всеобщее стремление к серийности, к фотографическому многословию нмело своим следствием то, что оказались отодвинутыми на задний план снимок-афоризм, снимок-выстрел. Наши репортеры лотеряли вкус и такой работе и в результате оказались в положении сторонних наблюдателей «на пиру» актуальной фотографии, хотя в целом на общем фоне наша коллекция в Багдаде выглядела, безусловно, сильнейшей. Свидетельством тому — не только количество наград, но и число работ, отобранных для экспозиции. А их там — добрая половина. Наиболее прочными наши позиции оказались в категориях «Серии фотоснимков», «Человек и работа», «Портреты людей», «Спорт». Здесь золотые медали ло-

лучили И. Костии за «Чернобыльский репортаж» и В. Арутюнов за снимки «Альпинисты-реставраторы»; серебряные — Л. Якутин («Портрет юного левца») и В. Родионова (триптих «Тренер»); бронзовые — О. Макаров и В. Родионова в категории «Цвет»; Ю. Луныков и И. Носов в категории «Портрет»; Е. Глазачева (серия «Новая жизнь») и И. Уткин в категории «Спорт».

Уже во время предварительного просмотра коллекции стало очевидным несовершенство ранее принятой системы деления работ на указанные категории. Когда-то обособление цвета помогало развитию этого вида фотографии. Но сегодня цвет становится нормой в фотожурналистике — почти тридцать процентов всех работ, лрисланных в Багдад, были цветными. Поэтому снимки «разных весовых категорий» вынуждены были соревноваться на равных условиях. Насколько сложной была эта задача, члены жюри убедились воочию — судьбы шестисот работ нам пришлось решать с девяти утра до часу ночи.

Один раз в два года проводится «Интерпрессфото» — своеобразный смотр достижений в области журналистской фотографии. И, естественно, каждый раз ждешь открытий — новых талантов, свежего взгляда на проблемы, волнующие мир, оригинального лодхода к темам традиционным. На мой взгляд, нынешний конкурс все-таки не сделал значительного шага вперед.

Члены международного жюри высоко оценили большую организационную работу, проделанную организаторами конкурса — МОЖ и Иракским Союзом журналистов.

23 октября выставка «Интерпрессфото-87» примет лервых лосетителей.

Н. ЕРЕМЧЕНКО,
член международного жюри
«Интерпрессфото-87»
Багдад — Москва



И. СОБЕСЧУК (ПНР) ПОМОЩЬ БЛИЗКА, ЭФИОПИЯ

И. КОСТИИ (СССР) ЧЕРНОБЫЛЬСКИЙ РЕПОРТАЖ





К. ДОЯЛЬ (ИРЛАНДИЯ) ПРИЗЫВ К СВОБОДЕ



Д. ШЕАР (США) ДОЛГИЙ МАРШ МИРА



М. ПИНТЕР (ВНР) В ДВИЖЕНИИ



В. АРУТЮНОВ (СССР) АЛЬПИНИСТЫ-РЕСТАВРАТОРЫ



Р. ХАССАН (ИРАК) МОЙ ДРУГ



М. ПИНТЕР (ВНР) ТРАНСФОРМАЦИЯ



Е. ГЛАЗАЧЕВА (СССР) НОВАЯ ЖИЗНЬ



А. ЛАБИЛЬ ДЕ НАСЧИМЕНТО (БРАЗИЛИЯ)
ПРАЗДНИК ИНДЕЙЦЕВ



П. ЯКУТИН (СССР) ПОРТРЕТ ЮНОГО ПЕВЦА



И. УТКИН (СССР) ЛИЦОМ К ЛИЦУ

Я. ХАДАШ (ВНР) ПРИВЕТСТВИЕ



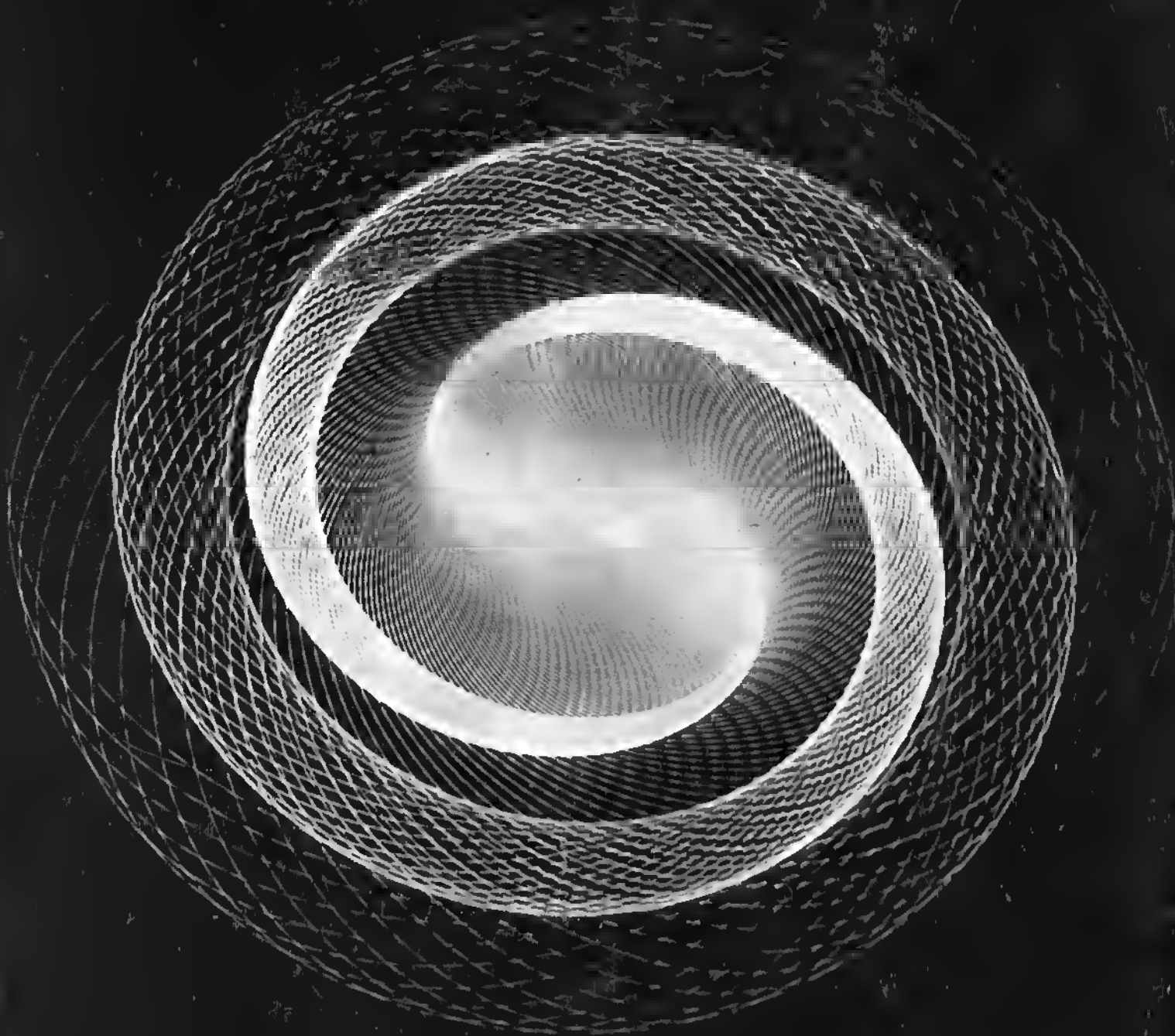
Ю. ЛУНЬКОВ (СССР) ПРЕЗИДЕНТ НАЦИОНАЛЬНОГО
ЦЕНТРА БУДДИСТОВ МЕ ГА ДАГОБА ЗУМАНА ТИСЗА ТЕРА



З. САБЕ (АФГАНИСТАН) КРЕСТЬЯНЕ



П. СЛАЧЕВСКИ, К. ПЕРЕЗ, С. ОЙЯРЗЕ (ЧИЛИ)
ПЕРВОМАЙСКИЙ ПРАЗДНИК В САНТЬЯГО ДЕ ЧИЛИ.
1987 ГОД (ДВА ФОТО)



Цена 70 коп.
Индекс 70869